

MSR

MUSÉE SAINT-RAYMOND,
MUSÉE DES ANTIQUES DE TOULOUSE

LA FRESQUE ROMAINE

Dossier documentaire
à l'usage du professeur

SERVICE EDUCATIF DU
MUSEE SAINT-RAYMOND,
MUSEE DES ANTIQUES DE TOULOUSE

Anne Dattler, professeur chargé de
mission EAC.

académie
Toulouse

RÉGION ACADÉMIQUE
OCCITANIE

MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION NATIONALE,
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE



**MAIRIE DE
TOULOUSE**
www.toulouse.fr

QUESTIONS TECHNIQUES

Les décors peints sont un élément clé de l'environnement quotidien des Romains : ils ornent les murs des grands édifices publics tels les thermes ou les temples ainsi que les parois des monuments funéraires. Mais la peinture romaine murale occupe une place plus déterminante encore dans le programme de décoration intérieure des maisons. Elle prend place sur les murs comme sur les plafonds et les voûtes, faisant écho aux décors du sol

Contrairement à la peinture de chevalet, la peinture murale concerne le domaine proprement architectural : le décor peint est donc indissociable du cadre qui l'accueille. Le choix du motif et des couleurs est adapté à la nature (dimension et importance) du lieu et aux usages qu'en font les occupants.

L'usage d'ornier les murs d'enduits peints s'est développé dans le monde grec dès le V^e ou le IV^e siècle avant notre ère. À l'origine, seuls les monuments publics ou religieux, les palais des souverains et les maisons aristocratiques étaient ainsi décorés.

Dans les demeures des notables, le décor pictural venait rehausser l'ornementation des salles de réception, comme les salles à manger. On trouvait au sol des mosaïques tandis que les murs se revêtaient de compositions architecturales. L'utilisation de stuc coloré permettait d'imiter l'ordonnance de murs en grand appareil ou le décor de placage de marbre. Ce modèle, qui s'imposa durant toute la période hellénistique, est appelé « style de grand appareil ».

QUELLE EST L'ORIGINE DE LA PEINTURE MURALE ?



*Peinture de Pella (Macédoine),
style de grand appareil.
(C. Raddato/creativecommons)*

QUAND LE DÉCOR PARIÉTAL GREC S'EST- IL DIFFUSÉ EN ITALIE ?

Cette mode est reprise en Italie au II^e siècle avant notre ère, au moment où Rome conquiert les royaumes hellénistiques et découvre les modes d'ornementation des intérieurs grecs. Les classes sociales les plus aisées goûtent alors au confort des maisons grecques et adoptent leur style décoratif. La maison italique se transforme peu à peu en demeure « à la grecque » plus tournée vers l'otium (le loisir). Ainsi les plus riches Pompéiens font ajouter à la maison à atrium un péristyle sur lequel s'ouvrent une ou plusieurs salles à manger (*triclinium*). Ils font réaliser des pavements de mosaïques sur les sols et des décors de stuc peint sur les murs.

QUELLES SONT LES DEUX PRINCIPALES SOURCES ANTIQUES ?

Nos deux principales sources anciennes sont l'architecte Vitruve qui vécut dans la deuxième moitié du I^{er} siècle avant notre ère et le naturaliste Pline l'Ancien mort en 79, au moment de l'éruption du Vésuve : il consacra notamment le Livre XXXVI de son *Histoire naturelle* à cette question.

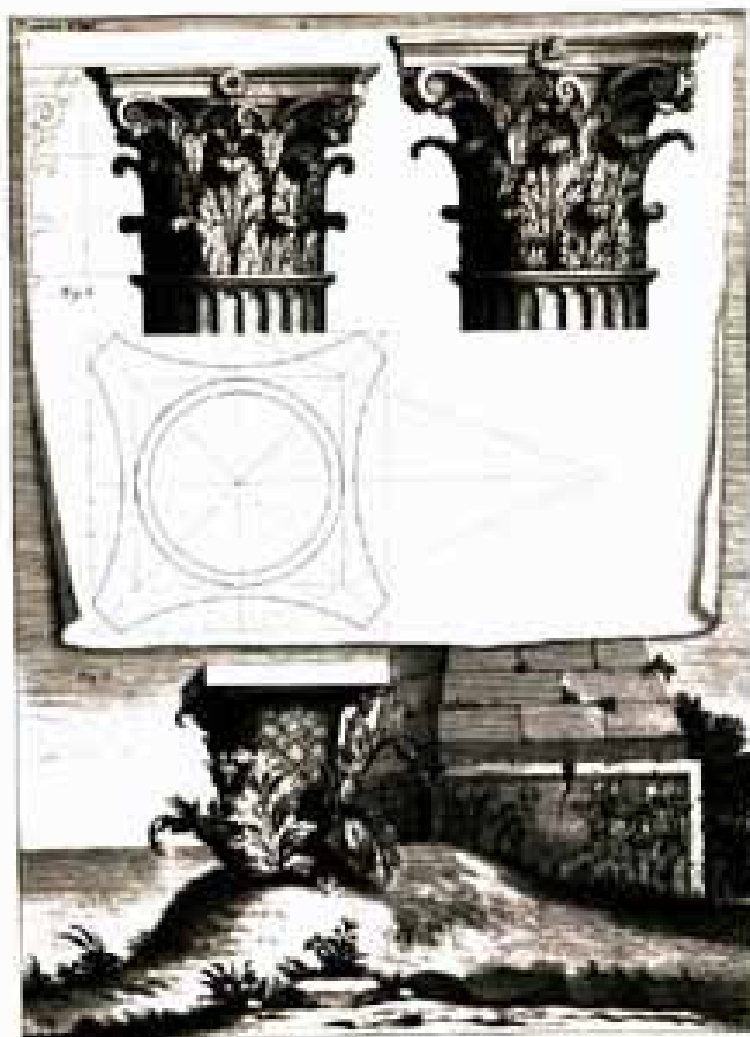
L'œuvre de Vitruve constitue un témoignage exceptionnel sur l'évolution de la peinture murale romaine. Le livre VII du *De Architectura* aborde la question des revêtements :

- les chapitres 2 à 4 traitent des questions techniques rattachées à l'art pariétal comme l'application des enduits ou les différentes techniques employées selon le type de lieu.

- le chapitre 5 esquisse une histoire critique de la peinture murale : Vitruve y livre ses considérations sur l'art de son époque, fustigeant notamment le mauvais goût de ses contemporains et déplorant l'utilisation abusive de couleurs éclatantes tout comme l'absence de conformité à la réalité.

- les chapitres 6 à 14 sont consacrés à la question des matériaux (comme la poudre de marbre) et des couleurs, qu'elles soient naturelles ou bien obtenues par divers procédés.

VITRUVÉ



QUELLES SONT LES DEUX TECHNIQUES EMPLOYÉES ?

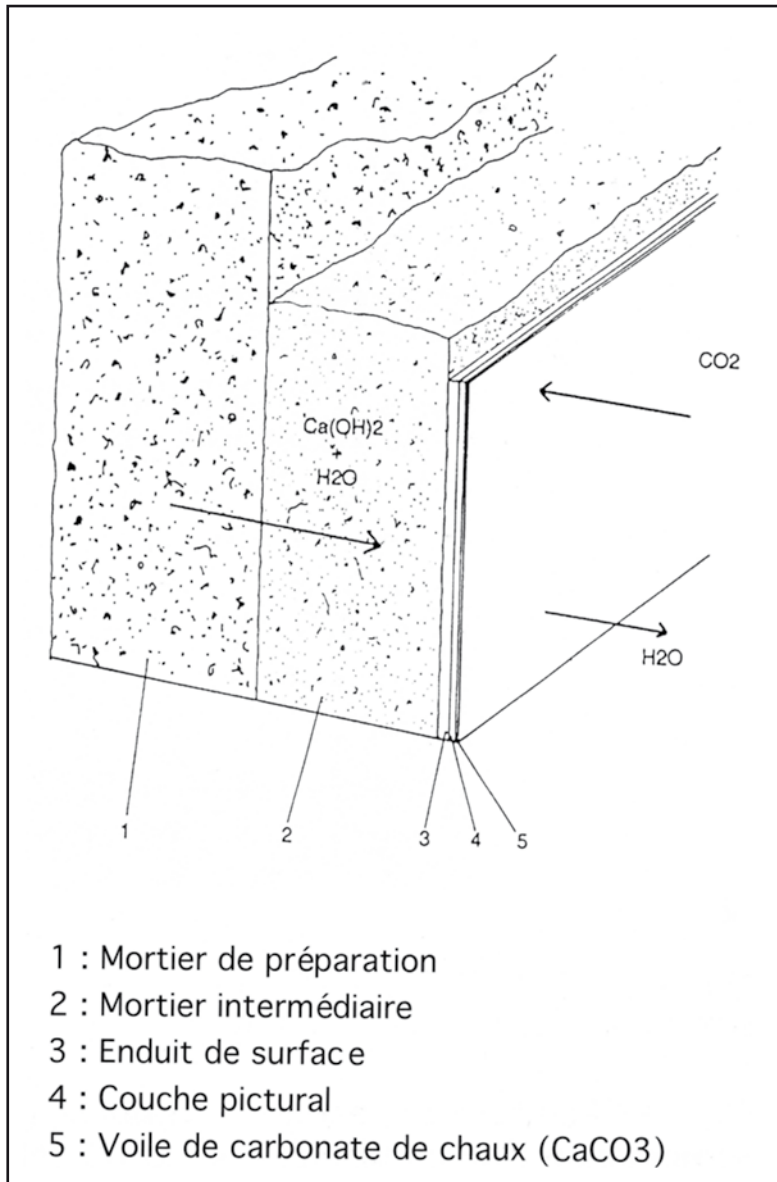
On distingue deux techniques majeures :

> la technique *a secco*, c'est-à-dire à sec, attestée dès l'Égypte ancienne : elle consiste à appliquer sur un enduit sec (plâtre ou chaux) des pigments associés à un liant (œuf, colle...) qui permet de fixer ces derniers sur le support.

> la technique *a fresco*, appelée aussi fresque. Cette technique repose sur un principe fondamental : l'enduit de chaux et de sable doit être encore frais (c'est-à-dire humide) lors de l'application des pigments pour que le processus de carbonatation puisse les fixer.

L'évaporation de l'eau du mélange fait migrer l'hydroxyde de calcium $[Ca(OH)_2]$ contenu dans la chaux vers la surface, en traversant la couche picturale. Au contact du gaz carbonique $[CO_2]$, il réagit en formant du carbonate de calcium $[CaCO_3]$ qui fixe, en séchant, les pigments colorés au support.

L'utilisation d'un liant n'est donc plus nécessaire, ce qui explique l'excellente stabilité du décor ainsi peint. Le plus souvent en effet, les liants, préparés à partir de substances périssables, ne résistent pas aux agressions du temps.



*D'après A. Barbet, La peinture romaine.
 Du peintre au restaurateur.*

QUELLE EST L'IMPORTANCE DE L'ENDUIT ?

Une peinture romaine est avant tout une succession de couches d'enduit sur laquelle on pose des pigments colorés.

L'enduit est souvent préparé avec les matériaux qui sont à disposition dans l'environnement plus ou moins immédiat du chantier.

Le principal composant reste la chaux dans laquelle un ouvrier va intégrer différents matériaux. Cette chaux est le résultat de la calcination à haute température ($> 900^{\circ}\text{C}$) d'un calcaire (CaCO_3) puis de l'extinction de cette matière obtenue, la chaux vive (CaO), en l'aspergeant d'eau : l'on obtient ainsi une pâte de chaux éteinte (Ca(OH)_2) qui va pouvoir réagir avec le dioxyde de carbone (CO_2) de l'air.

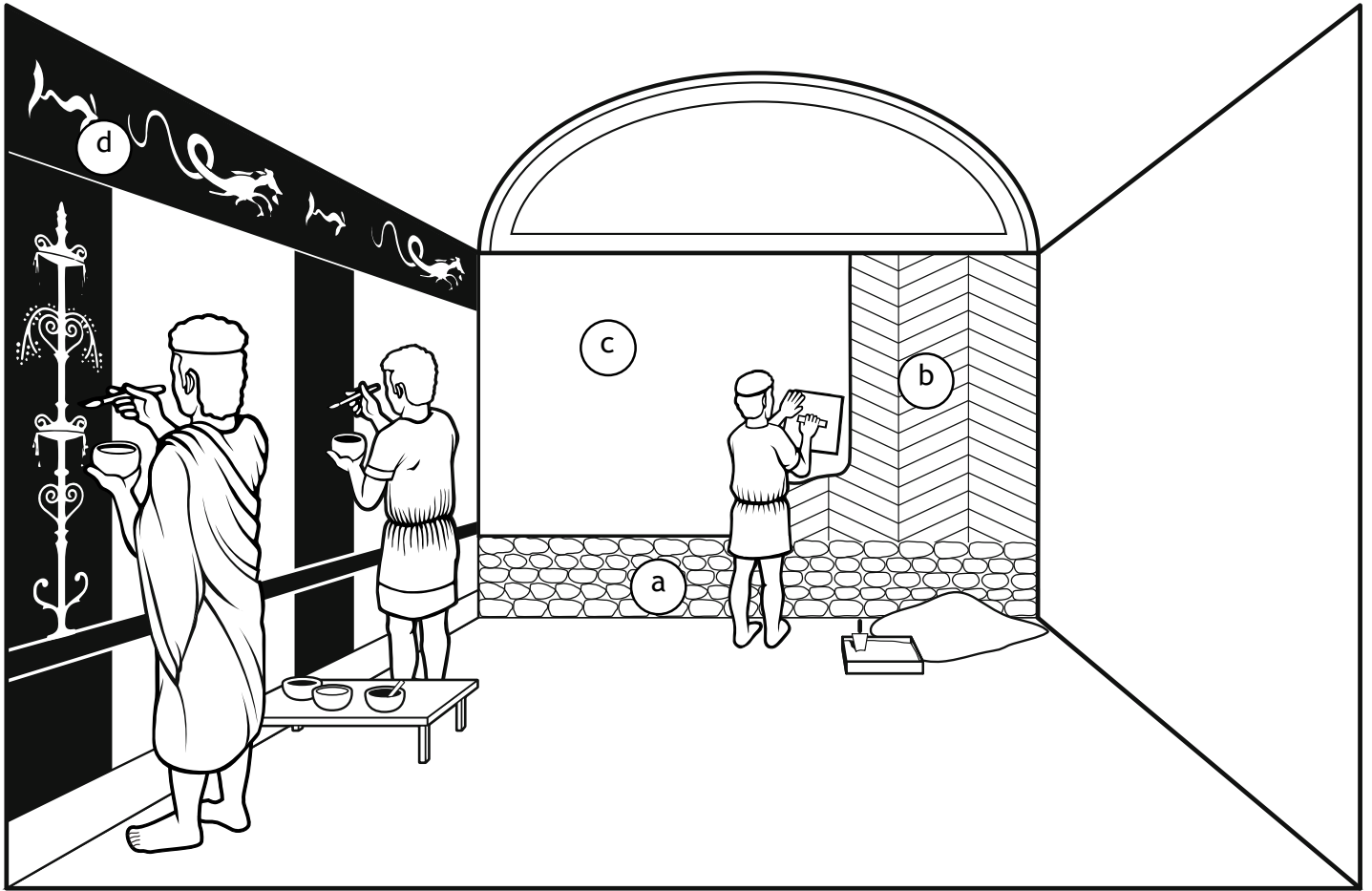
Les éléments incorporés à cette pâte varient : ce peut être du sable, du tuileau, de la poudre de marbre, de la paille, du charbon de bois, de la pouzzolane (pour alléger le mortier), voire des gravats d'enduits peints recyclés. Le choix de tel ou tel élément dépend de l'utilisation que l'on va faire de l'enduit ainsi obtenu :

- > Le tuileau, incorporé aux premières couches d'enduit plus grossières, permet une meilleure étanchéité : c'est pourquoi il est largement utilisé pour les constructions balnéaires et à la base des murs afin d'éviter les remontées d'humidité, ce qui favorise dans le même temps la conservation des peintures murales.
- > la poudre de marbre intervient, quant à elle, dans la dernière couche de mortier fin pour faciliter le polissage.

La qualité et la pérennité de l'ouvrage dépend essentiellement de l'enduit. Vitruve, dans son traité *De Architectura*, précise :

« Ainsi, lorsque les murs auront été renforcés par trois couches de mortier de sable et autant de mortier de marbre, ils ne pourront ni se fissurer, ni subir aucun autre dommage. [...] En revanche, quand on aura étendu une seule couche de mortier de sable et une seule de mortier de marbre en poudre, l'enduit trop mince et moins résistant éclate facilement et, en raison de sa trop faible épaisseur, n'acquerra pas au polissage l'éclat durable qui lui convient. »

Néanmoins, si les artisans romains peuvent jouer sur la durée de la réaction de carbonatation en fonction de l'épaisseur de l'enduit, la réalisation d'une fresque reste un exercice de rapidité qui s'exécute en équipe.



*Ce schéma montre les différents états de la paroi au fur et à mesure des travaux.
a : paroi brute - b : enduit de préparation
c : enduit de transition - d : peinture achevée.
Dessin Thomas Deudé pour le MSR*

COMMENT SE COMPOSE UNE ÉQUIPE DE PEINTRES ?

Le travail des décorateurs de parois relève, à bien des égards, d'un artisanat : c'est un travail d'équipe dont le fonctionnement nous est relativement mal connu, car les peintres ne forment pas des « collègues ». À Pompéi, aucune corporation ne les représente dans les programmes électoraux et les stèles funéraires ne les montrent que rarement au travail. L'une d'elles pourtant nous indique quelle devait être l'organisation d'un chantier de peinture : cette stèle, dont l'interprétation graphique est reproduite ci-contre, est conservée au musée municipal de Sens (Yonne).

À gauche, assis sur un escalier, le chef des travaux (*redemptor* en latin) consulte le projet de décor. En bas à droite, un jeune manœuvre (*tector*) est occupé à délayer la chaux éteinte et le sable avec de l'eau pour former un enduit que son compagnon, à droite sur l'échafaudage, étale à la taloche sur le mur à peindre. À sa gauche, le peintre (*pictor*) commence à poser ses couleurs.

EXISTE-IL DIFFÉRENTES CATÉGORIES DE PEINTRES ?

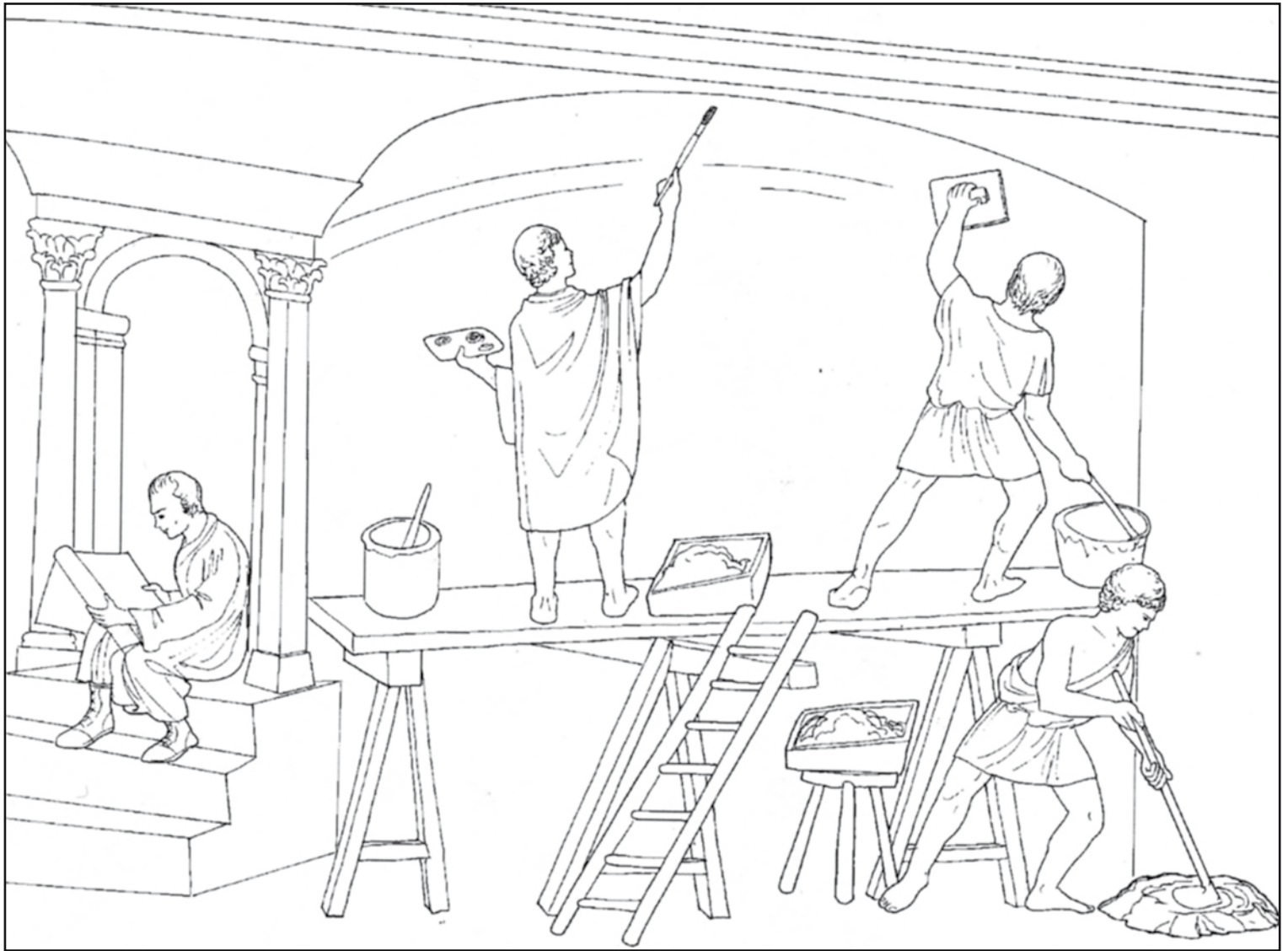
On connaît par un édit datant de 294 après J.-C deux catégories de peintres :

> les *pictores parietarii*, littéralement « peintres de parois » : ils sont chargés de l'organisation générale du décor, du tracé des lignes directrices et des surfaces de fond sur le mortier encore frais. Ils touchent 75 deniers par jour.

> les *pictores imaginarii*, littéralement « peintres d'images » spécialisés dans la réalisation de scènes figurées. Ils reçoivent le double de la solde des précédents. Ils sont donc mieux rémunérés que les autres artisans d'un chantier qui ne touchent pas plus de 50 deniers.

On ignore cependant comment se répartissaient exactement les tâches. Les *pictores imaginarii* étaient-ils uniquement des peintres de chevalet ou bien intervenaient-ils sur les chantiers ?

Ces questions continuent à susciter des débats car les sources littéraires ou épigraphiques manquent des précisions que l'on attendrait.



Stèle de Sens (Yonne), II^e siècle après J.-C. Interprétation graphique. D'après A. Barbet, La peinture romaine. Du peintre au restaurateur. Dessin J.-P. Adam

COMMENT S'ORGANISE LE TRAVAIL D'UNE ÉQUIPE DE PEINTRES ?

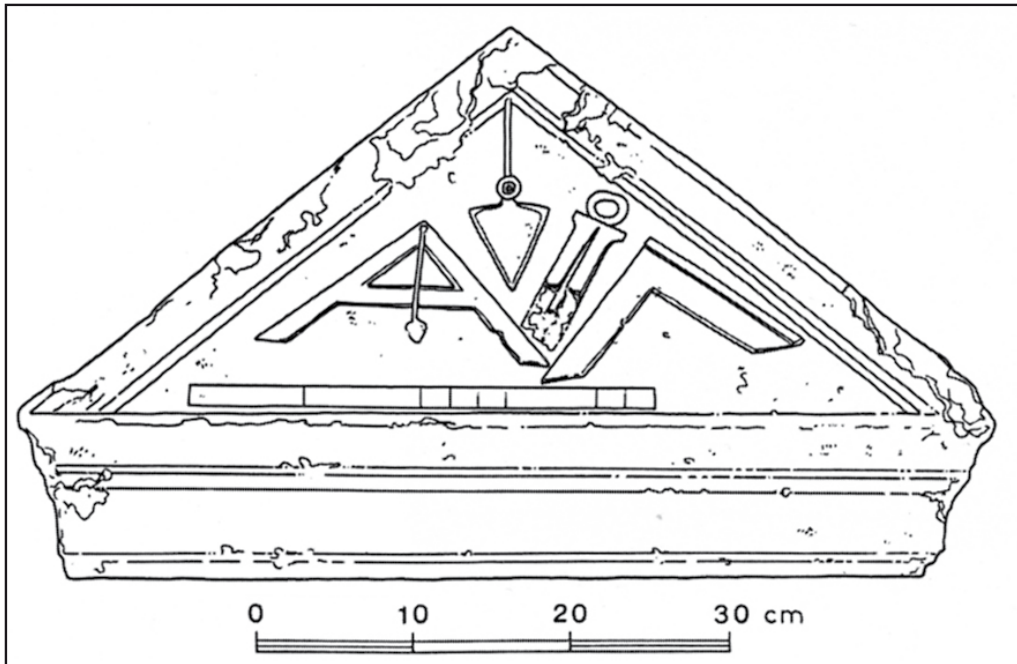
La nécessaire rapidité d'exécution de la peinture à la fresque a des conséquences dans l'organisation du chantier dès les toutes premières phases, à savoir ce qui relève du *tector*. L'enduit est ainsi appliqué en plusieurs couches successives :

- > la première, l'*arricio*, épaisse et composée d'éléments assez grossiers, sert à rattraper les irrégularités du mur ;
- > la deuxième couche d'épaisseur plus restreinte et faite de mortier plus fin, l'*intonaco*, est ensuite superposée à la précédente.

Ces deux premières couches ne sont pas étalées sur toute la surface en une seule fois, mais seulement progressivement de haut en bas, horizontalement. Ces bandes de mortier correspondent à ce que la hauteur de l'échafaudage permet d'étaler : on les appelle *pontate*.

À cette étape du chantier, le *pictor parietus* trace ses repères pour la composition prochaine : il peut se servir de cordelettes tendues dont on a pu retrouver la trace sur certaines parois, de traits faits au compas pour les dessins géométriques, voire de véritables esquisses : les *sinopiae*, qui peuvent parfois être visibles quand le chantier n'a pu être terminé ou lorsque la dernière couche qui supporte la peinture s'écaille.

Ces tracés préparatoires sont recouverts par la dernière couche d'enduit, la plus fine, réalisée au lait de chaux et correctement lissée pour recevoir les pigments : l'*intonacchino*. Cette couche qui fait l'objet d'une attention toute particulière n'est pas non plus appliquée en une fois : bien au contraire, l'on veille à ne l'étaler que sur la surface qui pourra être peinte dans la journée. Cette surface est appelée *giornata*.



Les instruments ci-contre figuraient sur la tombe d'un affranchi conservée aux Musées Capitolins de Rome : on peut y voir les instruments d'un maçon, une équerre à niveau, un fil à plomb, une fausse équerre articulée, une équerre à épaulement ainsi qu'une règle graduée d'un pied (29,8 cm).

D'après A. Barbet, La peinture romaine. Du peintre au restaurateur.

Dessin J.-P. Adam

DE QUELS INSTRUMENTS SE SERVENT LES PEINTRES ?

L'analyse combinée du mobilier archéologique et des sources textuelles donne une idée précise du matériel utilisé : la truelle (*trulla* en latin) sert à étaler la couche de mortier sur la paroi tandis que la taloche (*liaculum*) est utilisée pour aplanir l'ensemble.

Pour ce qui est des instruments propres aux peintres, il est possible de s'en faire une idée non seulement à partir des découvertes archéologiques, mais aussi grâce à un tableau (conservé dans les réserves du Musée archéologique National de Naples) qui représente une femme en train de peindre : on peut y voir sa boîte à couleurs, apparemment en bois, avec un couvercle à charnière. Dans sa main gauche, elle tient un objet qu'A. Barbet interprète comme étant une coupelle plutôt qu'une palette qui devait sans doute servir de récipient pour peindre de petites surfaces, peut-être un tableau central. Pour le stockage et la préparation des pigments ou la réalisation de panneaux entiers, on préfère employer des terrines, des pots ou des jattes. Les instruments varient donc du *pictor parietarius* au *pictor imaginarius*. L'application des couleurs se fait au moyen d'éponges et de pinceaux à manche de bois ou d'os et poils d'animaux.



Fabrication de pinceaux à fresque. (© Benjamin Coulon)



Application à la taloche de la troisième couche d'enduit de chaux et de poudre de marbre. (© Benjamin Coulon)

DE QUELS PIGMENTS LES PEINTRES DISPOSENT-ILS ?

Les différentes pièces d'une *domus* romaine sont généralement assez sombres du fait de la faible qualité des éclairages ; le mobilier y est plutôt restreint. Les peintures constituent donc le véritable ornement des pièces, ce qui peut expliquer l'extrême vivacité des couleurs utilisées.

La majeure partie des pigments est d'origine minérale mais il en existe aussi d'origine végétale ; un petit nombre d'entre eux est fabriqué artificiellement.

Parmi les pigments les plus répandus, l'on compte

- > pour les blancs :
 - la craie, qui est autant appliquée comme pigment à part entière qu'employée pour diluer certains autres pigments
 - la chaux qui constituait le fond blanc de certains panneaux
- > pour les noirs :
 - la suie
 - le charbon de bois
- > pour les rouges ocres :
 - le cicerulum qui est employé pour les panneaux
 - certaines terres qui sont parfois chauffées pour obtenir des teintes différentes.

Les pigments les plus onéreux sont l'aragonite (un blanc obtenu par concassage de petits coraux ou de fossiles marins), le vermillon ou cinabre dont la couleur rouge vif devient de plus en plus noire avec le temps, un violet qui vient d'un coquillage, le murex, ou encore un vert obtenu à partir de la malachite.

La couleur constitue un marqueur social déterminant : le choix d'une gamme chromatique riche est l'indice d'un statut social élevé tandis qu'une palette restreinte, plus commune (une gamme d'ocres par exemple) signale un statut inférieur.



© Benjamin Coulon