

Camelia de Montety
Conférence au musée d'Art et d'Archéologie du Périgord
Le jeudi 7 décembre 2017
Technique de la fresque et philosophie de l'art

Dans sa première partie, consacrée à la technique de la fresque, dont le principe est de peindre sur un support encore frais afin que les pigments soient fixés dans la masse, Camelia de Montety a notamment insisté sur l'importance de l'adéquation entre les matériaux, l'artiste et son milieu de travail. Elle a en outre évoqué la différence entre les mortiers réalisés au sable de rivière et au sable argileux, dont les aspects de surface respectifs, plus ou moins granuleux ou lisses, doivent être mis à profit. Selon elle, le temps de séchage de l'enduit peut être modulé par l'artiste qui choisit le dosage convenable de chaux, de granulat et d'eau en fonction du mur à couvrir et des conditions atmosphériques. Il est aussi possible d'appliquer une couche assez épaisse (jusqu'à 8 mm) qui séchera plus lentement. Il n'y a donc pas lieu de sacrifier la qualité du dessin, ni de s'imposer l'aplats de couleur sous le seul prétexte que le temps manque pour réaliser des compositions ou des teintes plus complexes. Concrètement, Camelia de Montety a évoqué un temps de séchage variant d'une demi journée à un jour et demi. (Il est recommandé de travailler sans s'arrêter. En cas d'urgence, on peut aussi travailler la nuit.) Il est aussi possible de pratiquer le *mezzo-fresco* qui consiste à réaliser la finition de l'oeuvre avec des pigments trempés dans de l'eau de chaux.

La conférencière a consacré sa deuxième partie à la technique de la peinture byzantine, dont le principe est d'appliquer des couches successives afin de donner de la profondeur à la peinture. L'artiste commence par appliquer les tons foncés et progresse peu à peu vers les tons clairs, en veillant à ce que chaque étape soit liée à la précédente (par exemple : de l'ocre foncé puis de l'ocre moyen et enfin de l'ocre clair). C'est la progression vers la lumière qui donne, grâce à la transparence des pigments, une vibration de la couleur donnant, à son tour, l'impression que les personnages représentés sont animés. Il s'agit de la technique traditionnelle de l'icône, toujours utilisée de nos jours par les iconographes, qui l'enseignent exclusivement avec un support de *lekvas* (le *lekvas* est un enduit appliqué généralement sur du bois, consistant en une toile de coton fixée par le passage de plusieurs couches successives de colle de lapin). Dans le domaine de la peinture murale, en revanche, la peinture byzantine a été largement abandonnée, en même temps que la technique *a fresco*, supplantées par différentes techniques *a secco* et surtout par les peintures acryliques. Or seule la combinaison de la peinture byzantine et de la technique *a fresco* permet d'obtenir une oeuvre à la fois profonde et solide (durable). La tradition byzantine est en outre caractérisée par le trait épais, opposé au trait fin apparu plus tardivement dans la peinture. Le trait fin, hélas, a tendance à être appliqué de nos jours aux icônes, au détriment de la posture hiératique traditionnellement associée à cet art. D'après Camelia de Montety, le trait épais, que l'on retrouve aussi dans la peinture de l'Egypte antique et romaine ainsi que dans l'art romain occidental, par exemple dans les fresques de Pompéi, est lié à la représentation archaïque de l'oeil d'Horus, thème sur lequel elle est revenue plus tard en abordant l'histoire et la philosophie de l'art.

La troisième partie traitait de la sauvegarde et de l'entretien des fresques. S'écartant délibérément des réflexions savantes et techniques, Camelia de Montety a souligné que les fresques, comme certains animaux, apprécient la compagnie de l'homme. Elles ont en fait les mêmes besoins que lui : une atmosphère saine et, autant que possible, sèche. C'est-à-dire que face à un édifice dans lequel se trouvent des fresques, on doit se demander si un homme, vivant ici, ne tarderait pas à attraper des rhumatismes (liées à l'humidité) ou à contracter des problèmes respiratoires (en raison de la

présence de champignons). La conférencière a observé que la majorité des lieux de culte en France ne sont propices, ni à l'homme, ni aux fresques, parce que leur maçonnerie est gorgée d'eau en raison de l'absence d'aération régulière. Il est essentiel d'ouvrir les églises et de les fréquenter pour assurer l'éclat et l'avenir des oeuvres d'art, en particulier murales.

Dans sa quatrième partie, Camelia de Montety est revenue de manière synthétique sur différents aspects abordés plus tôt ayant trait à l'histoire ou à la philosophie de l'art. Elle a d'abord distingué les artistes médiévaux, qui représentaient *ce qui est*, et ceux de la Renaissance, qui représentaient *ce que l'on voit*. Jusqu'à la fin du Moyen âge, les oeuvres d'art ont bénéficié d'une adéquation étroite entre les éléments significatifs et décoratifs. La conférencière a non seulement évoqué l'art de l'icône, dont les prototypes remontent aux premiers siècles de notre ère, mais aussi la peinture occidentale des artistes italo-byzantins (Cimabue, Duccio, Giotto), ainsi que les enluminures médiévales. Elle a également évoqué l'héraldique, art qui consiste, explicitement, à décorer (meubler) l'espace avec du sens.

Un aspect singulier de l'icônes est l'oeil d'Horus, hérité de l'art antique égyptien. L'oeil d'Horus est celui qui voit tout et sait tout. Il observe son observateur. Sur une icône, la personne divine ou sainte représentée regarde celui qui la regarde. Et son regard, teintée d'un sentiment puissant comme la tendresse, la compassion ou la sévérité, est doué d'une grande intensité : le personnage invite son observateur à la rejoindre dans le monde qui est représenté autour de lui. D'ailleurs, les éléments de l'arrière-plan sont eux aussi orientés vers le point focal où se trouve l'observateur, d'où l'expression de « perspective renversée ». Souvent, il s'agit d'une vision paradisiaque, d'où l'usage abondant de l'or. L'icône est un invitation à reconnaître ici-bas l'existence possible de la perfection. Dans une icône de qualité sont étroitement et même indissolublement imbriqués le beau et le vrai (le décoratif et le significatif) – et donc le bon (l'édification morale).

À la Renaissance, les peintres ont représenté les choses telles qu'on les voit. L'accent, dès lors, a été mis non seulement sur la perspective apparente, qui fuit vers un point situé dans l'arrière-plan du tableau, mais aussi sur le naturalisme des choses représentées, notamment des corps, obtenus grâce aux prouesses techniques du peintre, capable de représenter les ombres, les effets de matière, les reflets : tout un art culminant, d'une certaine manière, avec l'invention du clair-obscur. Les peintres sont devenus des virtuoses. L'élément significatif de la peinture, arraché à son élément décoratif, s'est réfugié dans l'ésotérisme de symboles éparpillés qu'il s'agit de décoder. Au demeurant, l'aspect décoratif était lui-même négligé, trouvant seulement grâce dans la distinction nouvelle entre le fond et la forme, dont la mission était bien plus de séparer deux aspects jugés irrémédiablement hétérogènes que de nouer, d'une manière nouvelle, une réalité considérée comme indivisible. La réalité, de fait, cessait d'être considérée comme indivisible. Elle était désormais sujette à jugements, raisonnements, division. Et, de la part des artistes, décomposition en fond et forme.

La peinture moderne, dans son développement baroque, a mis l'accent sur le message moral porté par les oeuvres d'art, associé à une symbolique puissante, mais souvent répétitive et quelque peu gâtée par le caractère arbitraire de l'exercice de style, notamment dans les natures mortes, très prisées au XVII^e siècle. Le siècle suivant a tenté de redonner une place à l'élément décoratif, mais sans lui restituer son accointance étroite avec le sens, d'où l'impression de profusion, elle aussi arbitraire, qui s'est épanouie dans les scènes plus amènes des styles rococo et rocaille. Tout cela était plaisant, mais indigne de l'homme. On peut associer ces divertissements de l'oeil au comportement quelque peu animal de la cour absolutiste aux Temps modernes, dont la Régence est sans doute, plus que l'époque de Louis XIV, le paradigme.

Au XIX^e siècle, l'invention de la photo a rendu obsolète l'ambition de représenter ce que l'on voit. L'objectif de l'appareil mécanique pouvait désormais – objectivement – s'en charger. Or, après le

jaillissement de créativité du tournant du siècle qui tenta, poussé par la nécessité, de renouer avec une vision humaine et harmonieuse, du moins homogène, du réel, c'est-à-dire avec la cohérence, de type médiévale, des éléments significatifs et décoratifs, la part de signification dans l'art s'est de nouveau éloignée, cherchant l'autonomie dans une approche purement conceptuelle qui s'est finalement plus que jamais détachée de toute volonté décorative. L'art "conceptuel", au lendemain de la deuxième guerre mondiale, en est la manifestation. L'art abstrait, dont on revendique bizarrement le caractère non-décoratif pour mettre en avant sa valeur dite artistique, est venu rendre sa place au geste du peintre, mais d'une manière particulièrement décevante (souvent automatique ou aléatoire, le geste de la main est en même temps magnifié et dévalué – le Pop Art, absolument différent à certains égards, relève du même phénomène). L'art dit contemporain est le dernier avatar de ces tentatives diverses, trop paradoxales pour ne pas être vouées à l'échec. Du reste, toute la vie esthétique est marquée par cette situation qui semble sans issue pour tous ceux dont le métier est de fabriquer du beau. On parle volontiers, par exemple, de la catégorie « art et artisanat d'art ». Et la plupart des artisans (d'art) se sentiraient offensés si l'on venait leur dire qu'ils réalisent ou devraient réaliser des objets de décoration. Non, disent-ils, ils font de l'art, pas de la décoration. (Ce qui les autorise, selon eux, à s'amender des lois esthétiques et, d'une manière plus générale encore, de la nécessité d'usage.) La confusion est telle que l'on considère la décoration comme un passe-temps superflu proche du loisir créatif, tandis que l'on devrait lui conférer la noble mission de meubler l'espace de manière à satisfaire harmonieusement toutes les facultés de l'homme. Il est indispensable de restaurer la place et le rôle de la décoration dans la vie de l'homme. C'est avec ces mots que Camelia de Montety a clos sa conférence. (HdM)