

## La peinture murale romaine

### I. Approches archéologiques

Découverte - fouilles - sauvegarde - étude technique.

#### 1. LA DÉCOUVERTE

Lorsqu'on se trouve en face de peintures durant une fouille, il convient de s'entourer tout de suite des matériaux et des produits, ainsi que des techniques de prélèvements adéquats. Ce type de fouille ne peut s'improviser. On distinguera le cas des peintures en place, qui posent moins de problèmes de fouilles, et des peintures en fragments. Si l'on est incompetent, sans moyens techniques et financiers, il vaut mieux faire appel à des spécialistes ou remblayer les fouilles, si toutefois il ne s'agit pas d'intervention d'urgence.

#### 2. LES RELEVÉS

Ils sont à faire avec grand soin, selon une technique la plus fidèle possible et après un bon nettoyage pour améliorer la lecture. Il faut bannir les systèmes à grille et cordelettes avec report sur papier millimétré, trop longs, peu fidèles. Le Centre d'étude des peintures murales romaines (CNRS) a mis au point un procédé simple à base de feuilles de plastique transparent, qui sont appliquées sur les peintures, en place ou en fragments, et dont tout le dessin, parfaitement lisible, est enregistré par décalque au feutre indélébile. Ces dessins à l'échelle 1/1 sont ensuite réduits au banc de reproduction, à la dimension désirée. Le problème est complexe lorsque le relevé concerne des dizaines de mètres, ou lorsque la peinture est placée en voûte à grande hauteur. Le recours à la photographie est alors indispensable.

### 3. LA PHOTOGRAPHIE

La photographie ordinaire, en lumière naturelle, donne des résultats irréguliers puisqu'ils dépendent de la source de lumière et de la lisibilité de la peinture, tachée d'humidité, occultée par des incrustations etc. (fig. 1). On peut améliorer le rendu par une pulvérisation d'eau distillée, à employer avec modération car la peinture est sensible à un tel traitement, surtout si elle est très sèche (fig. 2). Si on le peut, le fixage par une solution de paraloïd B 72 à 5 % dans du chlorothène lui restitue une densité qui permet de mieux délimiter les sujets et contours. Le cas des peintures de Stabies, de la villa S. Marco, revêtues de cire comme protection, et qui s'est opacifiée, n'a pas



*Fig. 1. Stabies, S. Marco, portique 1, avant humidification. Les couleurs sont pâlies, les détails presque indiscernables.*

permis l'emploi d'un fixatif car il les blanchissait encore plus. Nous avons eu recours à la vaporisation d'eau, ce qui restituait immédiatement une lisibilité extraordinaire que la comparaison de deux clichés, pris avant vaporisation et après vaporisation, illustrent bien (fig. 1, 2). Nous avons dû compléter certains relevés, qui avaient été pratiqués par prudence sans humidification, car beaucoup de détails nous avaient échappé.

L'emploi de la lumière rasante est souvent utile, surtout pour les peintures effacées, dont les contours subsistent, et dont les tracés gravés réapparaissent par ce moyen, permettant de retrouver un thème, un motif.

L'usage de pellicules spéciales, du type infra-rouge, est encore peu répandu pour la peinture murale, c'est là un champ d'expérience à développer. Une application en a été faite pour des sols peints crétois, dont les clichés sont spectaculaires, révélant des bandes orthogonales, là où on n'avait vu que deux champs colorés différents.



Fig. 2. Stabies, S. Marco, portique 1, après pulvérisation. Le voile de calcite et les sels cristallisés redeviennent transparents momentanément et laissent voir les motifs (cf. le cheval marin).

## 4. LA PHOTOGRAMMÉTRIE

Elle est à réserver aux cas particuliers, pour les grandes surfaces à reliefs, peu accessibles, difficiles à relever directement selon la méthode ordinaire du plastique transparent. Cependant il est à observer que si les peintures sont mal conservées, la photogrammétrie ne donnera qu'un cadre général, qu'il faudra compléter par des relevés minutieux à l'échelle 1/1, avec lumière rasante, humidifications locales, nettoyages limités des concrétions etc. (fig. 3). L'expérience tentée par une équipe allemande sur une catacombe peinte de Rome prouve que l'on commence à avoir recours à cette nouvelle méthode d'enregistrement (cfr J. GUYON, *La peinture des catacombes : histoire d'une recherche*, dans *Courrier du CNRS*, Janv. 1984, p. 38-41) (fig. 4 a, b).

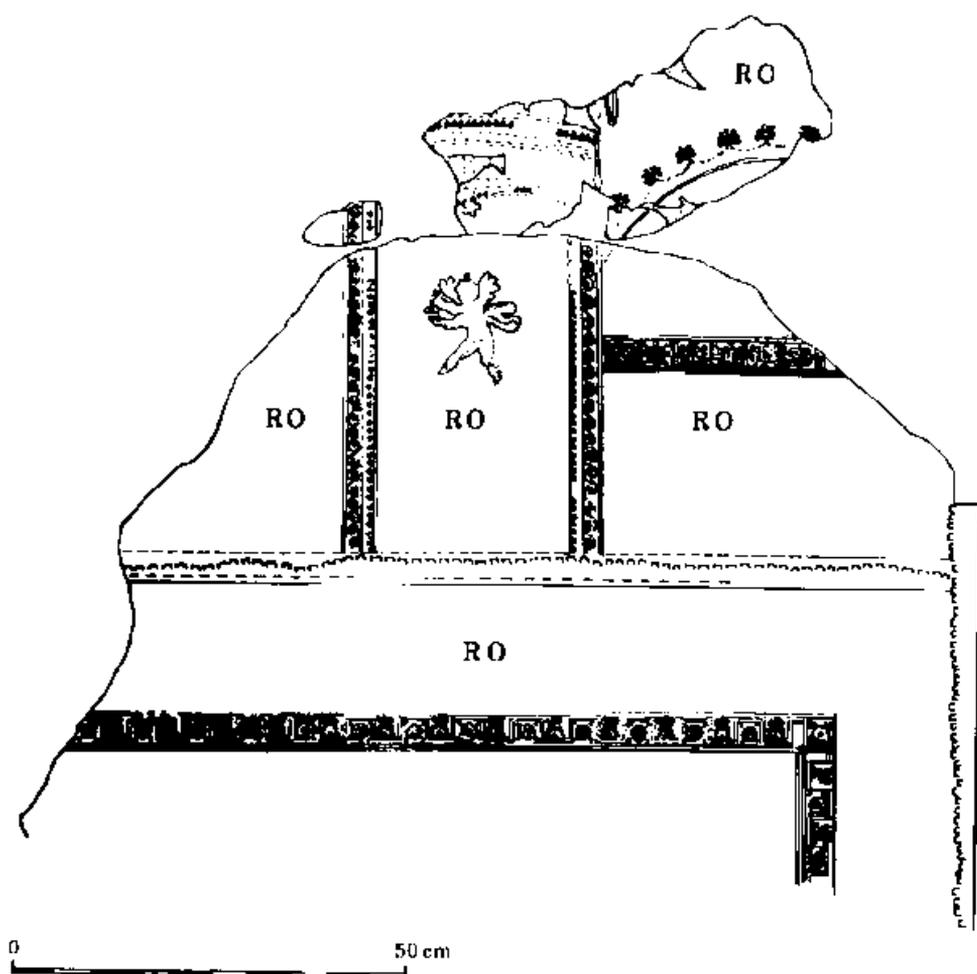


Fig. 3. Stabies, relevé à l'échelle 1/5<sup>e</sup>, pièce 25. Ce dessin a été obtenu par réduction d'un relevé sur plastique transparent fait par contact.



Fig. 4a. Relevé photogrammétrique dans la catacombe des Saints Pierre et Marcellin.



Fig. 4b. Photographie du mur de fond de la même peinture dans le catacombe des Saints Pierre et Marcellin.

*En conclusion* : Le choix de la méthode d'enregistrement doit se faire en fonction de l'importance de la découverte, tant en surface, qu'en acquis scientifique nouveau. Fonction du temps, des moyens financiers, le choix est affaire de bon sens. Il faut seulement se rappeler que l'enregistrement graphique et photographique sont des opérations fondamentales, qui n'attendent pas de délai, car une peinture en place peut toujours être détruite du jour au lendemain. En outre, c'est l'aspect de la recherche archéologique la plus importante, car la moins susceptible de se périmer.

## 5. LA FOUILLE

Elle se pose avec une acuité particulière pour la peinture fragmentaire. Dans 99 % des cas en France la peinture recueillie est à l'état de gravats. Restent les 1 % restants de peintures en place, qui se combinent souvent avec le cas précédent.

Le relevé des peintures doit se faire en couches stratigraphiques, selon un quadrillage matérialisé par des cordelettes, à maille fine (1 m<sup>2</sup>), dont les indications sont reportées sur un plan. On utilisera toujours le plastique transparent et le feutre à alcool pour des relevés plus rapides et plus fidèles qui pourront être d'un grand secours lors du remontage des plaques de peintures en atelier. Photos et fiches d'enregistrement apporteront des renseignements complémentaires (fig. 5 a, b). La tactique vise à opérer le plus vite possible, car au soleil, à la pluie, les peintures se détériorent très vite.

La solution qui consiste à mettre tout sous abri n'est pas forcément bonne, car la dureté du sol desséché rend aussi très difficile la fouille de fragments qui s'effritent. Il faut essayer d'organiser parallèlement un local couvert, tout de suite, afin de mettre en place les assemblages, surtout si on a affaire à une paroi complète écroulée : on perdra moins de collages, le nettoyage sera souvent rendu plus facile car les concrétions calcaires, humides et faciles à gratter au sortir de la fouille, deviennent très dures par la suite et nécessitent un appareillage particulier (meules).

On utilise des produits divers pour les prélèvements, selon les conditions climatiques, l'état des peintures et selon qu'on est en présence d'un remblai de peintures hétéroclites, jetées au hasard, ou au contraire d'une nappe entière de paroi peinte écroulée qui a glissé ou s'est abattue.

— *en cas de très grande humidité* : la paraffine fondue et appliquée avec une gaze au dos de petites plaques permet des sauvetages efficaces, qui ont été couronnés de succès à Famechon, en Picardie, au cours d'un hiver, dans le lit asséché (!) d'une rivière.

— pour les cas courants : le paraloïd en solution à 30 % convient pour prélever des plaques, mêmes importantes, de face ou de revers.

— pour les surfaces irrégulières : la mousse de polyuréthane expansée qui enrobe et épouse chaque accident de surface est commode d'emploi et très facilement réversible.

— en milieu très sec : le fixatif, qui a l'inconvénient de contenir un solvant très volatil, sera remplacé par une colle à bois, selon une méthode mise au point à Narbonne.

Il ne faut pas hésiter à fractionner en unités plus petites les plaques brisées, à séparer les éléments lourds des éléments légers, après repérage, pour un meilleur encollage. Tout est affaire de doigté, de patience, donc d'entraînement.

*Le but de la fouille* : Toute cette minutie a pour but deux objectifs majeurs :

— le premier objectif : retrouver, par les peintures écroulées, le processus de destruction ; en général le plafond tombe le premier au sol, puis après une couche de tuiles, les murs en « château de cartes » ou selon une chute d'aspect différent ; la destruction peut être brutale ou progressive, naturelle ou provoquée par une intervention humaine.

— le deuxième objectif : retrouver l'ordonnance du décor et son lien avec l'architecture environnante, la place des portes, des fenêtres, d'éventuelles niches. Noter les autres vestiges qui accompagnent la peinture peut fixer la date de la destruction.

Pour les peintures en remblai, cet enregistrement permet une reconstitution du puzzle plus facile et l'observation d'un processus précis de rejet des déblais. C'est ainsi qu'à Bolsena, trente huit groupes différents de décors ont été identifiés car leur prélèvement, selon des quadrillages précis, a permis de retrouver la façon dont les ouvriers ont accompli leur corvée, jetant chacun leurs gravats dans une pièce désaffectée différente. Nous présenterons deux cas, celui d'un grand décor mythologique, dont les éléments avaient été répandus dans cinq pièces (fig. 6), et qui provenait d'une autre maison et le cas d'un plafond à thèmes marins, appartenant à la maison-même mais qui avait été balayé (fig. 7). Quelques éléments sont restés sur place par terre (espace n° 7) mais tout le reste a été transporté à trente mètres de là, dans une boutique désaffectée. Il y a donc beaucoup à apprendre de telles méthodes, si elles sont bien appliquées.

Il y a encore de grands progrès à faire pour qu'une fouille soit mieux faite, que l'enregistrement des données soit plus rapide, plus complet ; une expérimentation serait à faire peut-être avec la vidéo, pour prendre les décors en vue panoramique, dont la projection après coup serait utilisable, si on hésite dans l'analyse des processus de destruction.

Site : \_\_\_\_\_ Salle : \_\_\_\_\_ N° : \_\_\_\_\_  
 Secteur : \_\_\_\_\_

Carré : \_\_\_\_\_ Date : \_\_\_\_\_  
 x : \_\_\_\_\_ Photo :   
 y : \_\_\_\_\_ Diapo :   
 z : \_\_\_\_\_

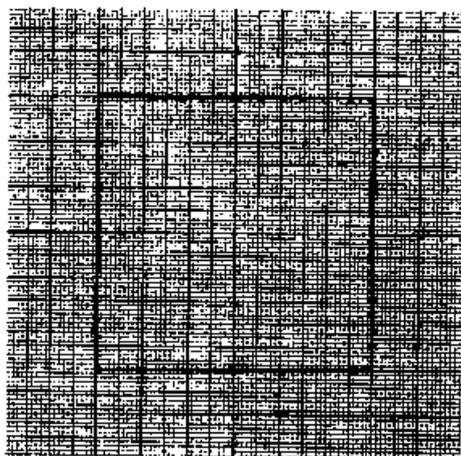
Fragments :   
 Ensemble :   
 Collage :

Empreintes du revers

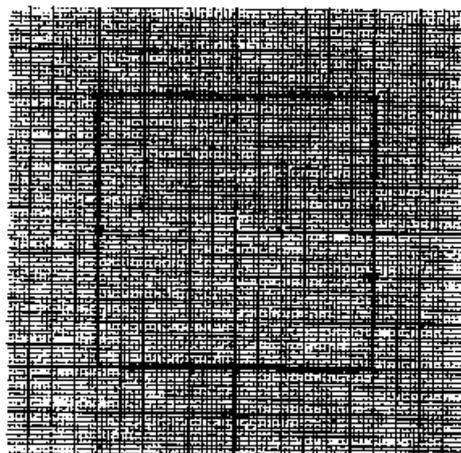
Mortier : \_\_\_\_\_  
 - qualité : \_\_\_\_\_  
 - épaisseur : \_\_\_\_\_  
 - couches : \_\_\_\_\_

Préparation du décor : \_\_\_\_\_  
Peinture : (qualité ...) \_\_\_\_\_  
Description du décor : \_\_\_\_\_

Provenance : mur :  ; plafond :  ; étage :   
 Calque : \_\_\_\_\_  
 Croquis coté et orienté :



Croquis orienté :



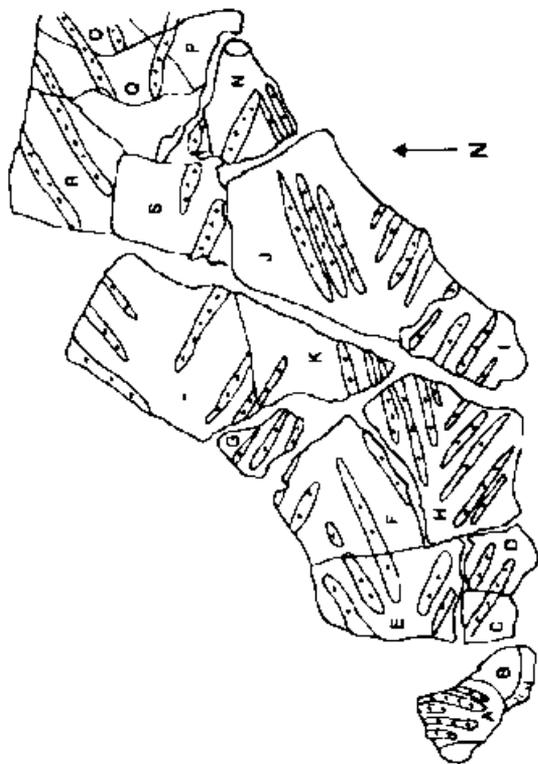
(fiche R. et M. Sabrié du G.R.A.N.)

Conservation :

Caisse :

Fig. 5a. Modèle de la fiche d'enregistrement des peintures en cours de fouille, élaborée par R. et M. Sabrié (Narbonne).

Desain orienté et côté coupe et plan  
 Signaler les collages et ensembles proches  
 (Sur, sous, entre, altitude, plan d'effondrement)  
 alt 118, 123 entre le 4143 et 4109



**OBSERVATIONS :**

— Département : 01 Commune : 221 Site : 006  
 Zone : 4 Carré : Structure : 1  
 Couche : Sur : Sous : 4/07  
 Enregistrement : Calques : Relevés : 5: *dat*

Photo dia : 133  
 Photo Nbl : 211 photo, n° 29 n° 33

— Position : Face : Revers : x Nbre fragments :  
 En place Glissé Ecroulé x Brassé

— État de conservation :  
 Bon A.B.A. Médiocre Mauvais

— Traitement :  
 — Stockage : *déposé à 270/21 21 212 (M.C.C.) 313 (E.F.) 319 (M.O.)*  
 Recommandation : 210 (36) 311 (M.P.) 311 (30) 313 (15)

Décor : Fond Ligne  
 Végétal Figure

— Tracé préparatoire :

— Support : Empreinte du revers : *chemin*  
 Epaisseur couche : 1 2 3 4 Total  
 Composition : Chaux Sable Gravier Paille  
 Tuileau Argile Autre

— Interprétation : Mur : x Plafond

DATE DU 21/02/21 AU NOM A.L.

Fig. 1b. Modèle de la fiche d'enregistrement des peintures en cours de fouille, élaborée par D. Defente (Soissons).

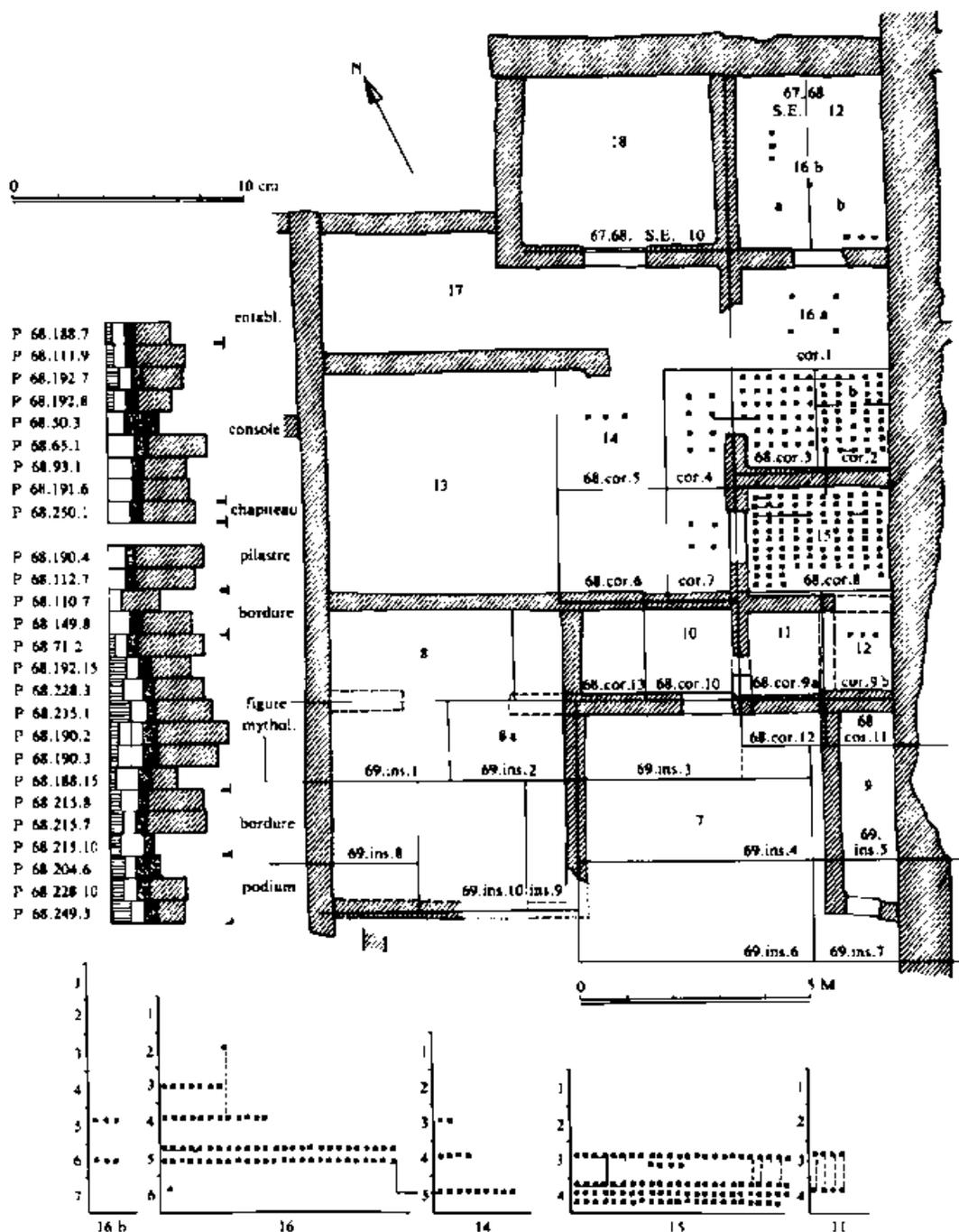


Fig. 6. Exemple d'une répartition en plan et en couche stratigraphique des peintures d'un groupe stylistique et technique, avec diagramme d'épaisseur des mortiers. Décor de Léda et le cygne, Bolsena, Maison aux Salles souterraines. Il s'agit de gravats jetés dans des pièces différentes de la même maison.

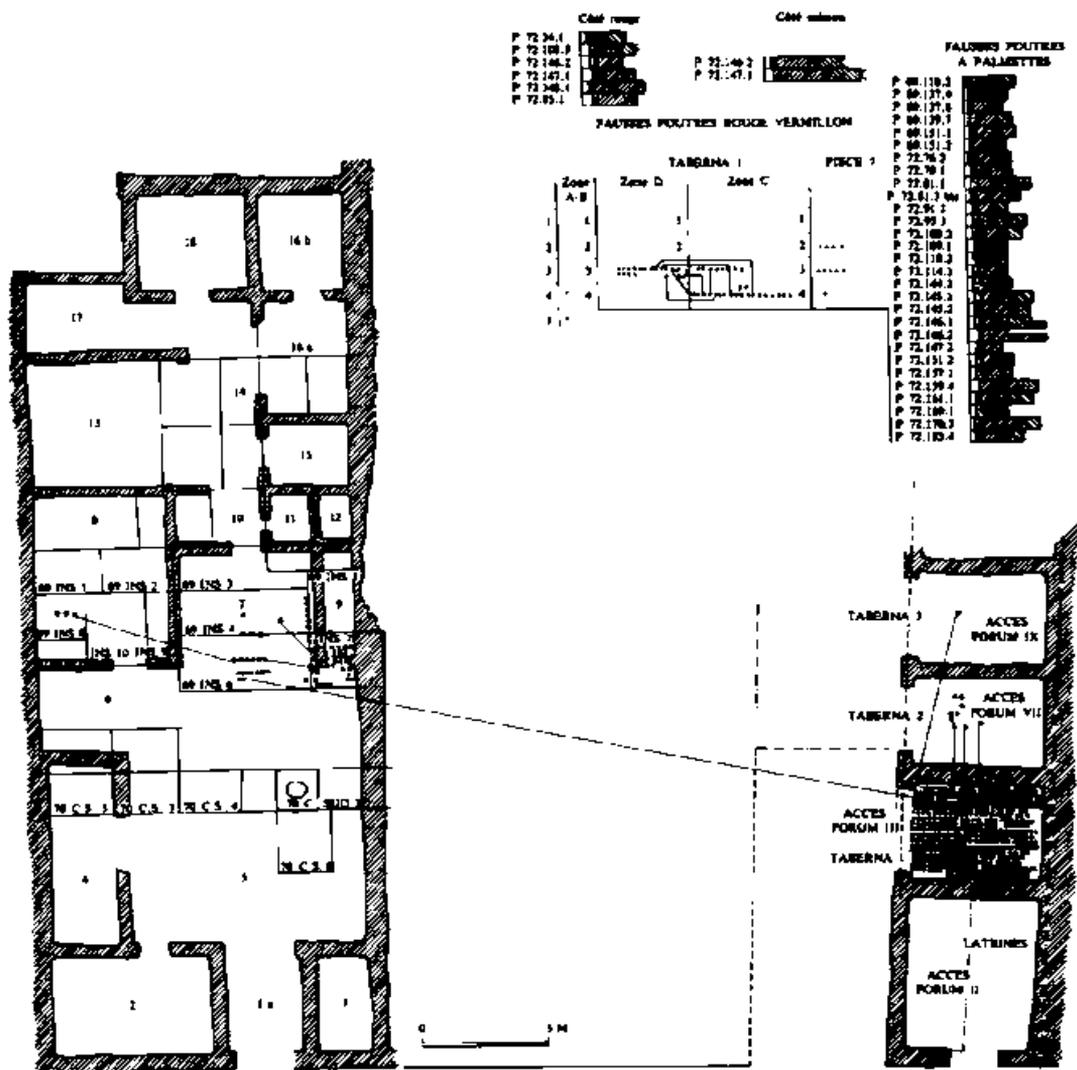


Fig. 7. Répartition d'un grand décor de plafond et voûte dans deux lieux différents à Bolsena.

## 6. LA SAUVEGARDE

Elle est plus difficile pour les peintures en place que pour les peintures fragmentaires, qui nécessitent surtout un mode de stockage normal, dans un milieu à hygrométrie constante et sans chocs thermiques. Pour les peintures en place, soumises à toutes les agressions possibles, le maintien de conditions correctes est très difficile car très coûteux. Ceci dépasse le cadre du cours et nous n'examinerons que ce qui revient à l'archéologue de prévoir, dès le dégagement.

— *dans un premier temps* : une protection immédiate par mise hors d'eau, hors soleil, sous forme d'un abri provisoire, qui ne doit pas constituer la solution définitive. C'est ainsi qu'à Glanum, un abri efficace a été enfin mis en place, mais après vingt cinq ans de dégradation, entraînant la perte de 50 % des peintures en place. La solution est intervenue trop tard dans ce cas précis.

— *dans un deuxième temps* : une protection de la couche picturale et un renforcement par un mortier adéquat doivent être appliqués, en excluant les ciments classiques et les produits non réversibles. L'appel à des spécialistes, restaurateurs de qualité, est indispensable, et doit être programmé dès la découverte. La liste des erreurs des restaurations serait longue à établir ; un constat lucide de ce genre a été fait pour Pompéi (cfr biblio.).

Pour les grands complexes importants, la collaboration avec les chercheurs en laboratoire n'est pas un luxe inutile : géologues, hydro-géologues, pour les grottes naturelles ou artificielles, architectes pour les monuments construits, et pour tous, physiciens et chimistes peuvent apporter une contribution décisive sur l'analyse des phénomènes de dégradations.

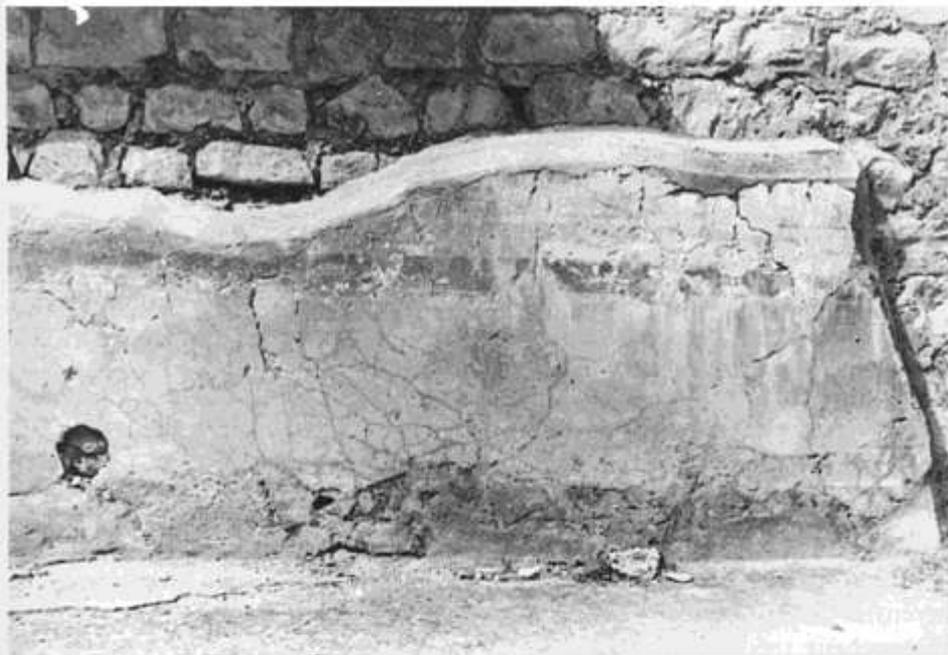
La consolidation sur place est en soi, déjà, un bon réflexe ; elle doit être menée en même temps que l'enregistrement intégral du document. Nous citerons le cas de ce tombeau en Jordanie, dont l'enregistrement a été interrompu par l'effondrement partiel du rocher. Se pose ensuite le problème de savoir s'il faut maintenir en place ou déposer les peintures.

On peut préconiser le maintien sur place à trois conditions :

- si on est en mesure d'y mettre le prix,
- si l'on est capable de déceler toutes les causes de dégradations possibles, et qu'on y remédie,
- si on prend l'engagement d'assurer une maintenance régulière.

Deux images suffiront à mesurer la difficulté d'un tel maintien en place (fig. 8). Une peinture qui avait été mal fixée par une chape de ciment sur son pourtour, mal protégée par un auvent minuscule, s'est écroulée en l'espace de trois ans (fig. 9).

Faut-il déposer les peintures à tout prix ? C'est la solution qui a prévalu pendant longtemps, durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'après la guerre de 1940. C'était un moyen commode d'enrichir les musées et de résoudre le



*Fig. 8. Peinture en place à Vaison-la-Romaine en 1974. La peinture est boursouflée, quelques plaques sont déjà tombées ; elle est exposée à la pluie et aux intempéries.*



*Fig. 9. La même peinture écroulée en 1977.*

problème posé par les ruines, qui étaient réenfouies. Mais alors que, dans les siècles passés, on ne prélevait que des morceaux choisis, en mutilant l'environnement architectural, on a essayé ensuite de prélever intégralement des parois, et d'en restituer l'ambiance dans les musées. Parfois les panneaux déposés ont été replacés dans leur lieu d'origine ce qui oblige à une surveillance d'autant plus attentive que le milieu a été perturbé.

Actuellement les choix sont rarement faits en fonction d'une politique globale, mais au coup par coup, souvent très tard, quand des dégradations irréversibles ont été constatées. Choix avant tout financier, souvent imposé par des impératifs touristiques, dont l'impact échappe à l'archéologue. Des circonstances brutales, mais prévisibles à long terme, comme l'inondation de l'Arno à Florence, les tremblements de terre en Campanie, obligent à prendre des décisions de dépose et de consolidation pour lesquels des crédits exceptionnels sont débloqués.

*En conclusion* : À notre avis, pratiquer la dépose totale d'une paroi est un risque à calculer soigneusement. Des témoins en place, sur des fouilles protégées, sont indispensables pour les enquêtes futures qui bénéficieront de moyens d'investigation qui nous font défaut. La présence de l'archéologue, du chercheur spécialiste, est importante lors d'une dépose et le dialogue avec les restaurateurs très fructueux. C'est ainsi que la dépose d'une peinture médiévale à Soissons, dans l'ancienne abbaye de St Jean des Vignes, a permis de révéler un état antérieur qui est un indice utile pour restituer l'histoire de la communauté religieuse de l'époque.

La collaboration entre chercheurs et restaurateurs devient passionnante lorsqu'il s'agit de retrouver, sous un document mal restauré et maquillé, l'original perdu. Ainsi à Nizy-le-Comte les peintures, déposées au XIX<sup>e</sup> siècle et mal interprétées, ont pu être partiellement déchiffrées : ce qui avait été pris pour une femme éplorée s'est révélé être un farouche guerrier (fig. 10) (peut-être un Hercule) ; un banal chasseur est devenu l'image même de l'Empereur, qui se signale par sa couronne de laurier et son manteau rouge (fig. 11). On mesure alors les progrès accomplis grâce au recours aux techniques des laboratoires de restauration.

## 7. L'EXPLOITATION SCIENTIFIQUE

Elle comprend plusieurs phases :

- a. Les manipulations pour reconstituer le décor
- b. La restitution théorique du même décor
- c. L'analyse des données de la fouille
- d. L'analyse technique et stylistique

Le rassemblement de toutes les données d'observation, jointes aux données de la fouille, a pour but de caractériser et de dater ce décor.

a) La reconstitution

Est-il besoin de préciser qu'il ne faut pas faire de « faux collages » ; c'est pourtant une pratique qui a encore cours, chez des restaurateurs non formés aux techniques strictes de l'archéologie. Les « décideurs » mal informés, conservateurs de musée notamment, laissent faire dans l'espoir de disposer par la suite d'un « beau » document, alors que les falsifications, même habiles, sont très vite suspectées par le public qui, lui, accepte fort bien



Fig. 10. Peinture de Nizy-le-Comte avant restauration. Le morcellement et l'encrassement de la surface rendent la lecture difficile.

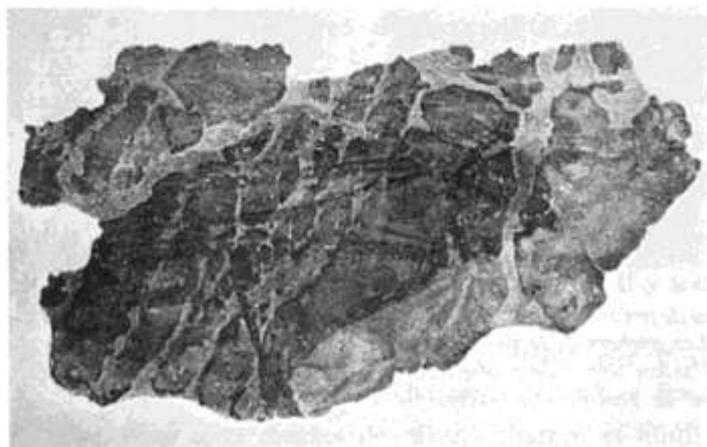


Fig. 11. La même peinture après restauration.

un document lacunaire, du moment qu'il est exactement expliqué, par un support pédagogique d'accompagnement bien fait. Il y a là tout un effort de formation et d'information à accomplir qui touche à la muséographie.

Le problème du puzzle est celui de savoir où et quand s'arrêter de chercher des collages, car l'expérience prouve qu'on en trouve toujours, comme on trouve toujours une faute de frappe oubliée sur des épreuves ! Chacun se fixe des normes : la plus courante est de s'arrêter lorsque la grille entière du décor est en place, rarement parce qu'il n'y a plus de morceaux à placer. Là aussi les résultats et les méthodes sont différentes selon qu'on est en face d'un mur entier à reconstituer ou de lambeaux de décor, sans lien possible.

Est-il souhaitable d'utiliser une méthode scientifique ? L'informatique a été employée pour la collection lapidaire du Musée de Narbonne, car elle était réduite à quelques centaines de pièces, dont la description était relativement aisée à emmagasiner. Ce procédé n'a peut-être pas réduit le temps de la recherche mais était utile pour limiter les manipulations de blocs très lourds<sup>1</sup>.



Fig. 12a. Essai de présentation d'un plafond de Bolsena. Les archers et le petit Amour sont disposés selon une même orientation des traces de roseaux au revers.

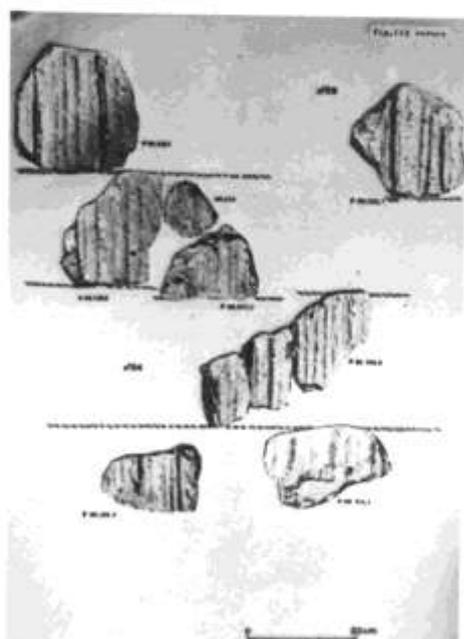


Fig. 12b. Les mêmes fragments, vus de revers, avec leurs empreintes de roseaux et des cordelettes qui les liaient.

1. Cf. J. LEBLANC et F. WIDEMANN, *Reconstitution de fragments de monuments démontés à l'aide de moyens informatiques...*, dans *Revue archéologique*, 1981, fasc. 1, p. 169-183.

Pour les peintures il s'agit parfois de tonnes... mais de petits fragments, dont les particularités d'usure spécifique (passage d'une teinte à une autre, coup de pinceau, égratignure, forme de la cassure etc...) auraient demandé tellement de temps, que l'efficacité de la méthode ne serait pas assurée.

Des systèmes « artisanaux » ont été mis au point par tel ou tel, ainsi les pastilles de couleur collées pour repérer des groupes, des sens de lissages, des associations, des collages déjà cherchés ; ainsi des photos en couleur de taille réduite pour recherche à petite échelle, ou celles de revers à empreintes de roseaux d'un plafond, qui permettent de mettre en position correcte des morceaux isolés, et même de trouver de nouveaux collages (fig. 12 a, b). Quelles que soient les procédures mises en œuvre, beaucoup de décors restent incomplets et nécessitent que l'on franchisse le pas suivant, celui des hypothèses de restitution.

#### *b) La restitution*

Elle doit être conduite de façon logique et stricte en respectant ce qui subsiste, mais le facteur personnel intervient de façon considérable. Chacun met en action son « fichier d'images mental » qu'il a progressivement enrichi de schémas rencontrés au cours de ses recherches. Les associations se font à partir des schémas connus déjà et peuvent nous aiguiller vers une mauvaise piste. C'est ainsi que pour la peinture de Bourges, à « candélabre » couronné par un chasseur, c'est grâce à un collage inattendu, au niveau de l'anse du canthare que celui-ci s'est trouvé tout en haut du décor, juste sous les pieds du chasseur brandissant une lance (fig. 13), alors que nous l'avions placé tout en bas, en plinthe, là où tous nos exemples enregistrés le situaient. Autrement dit un bon collage vaut mieux qu'une mauvaise restitution.

Comment savoir le pourcentage d'exactitude d'une restitution ? Les moyens empiriques ne sont pas inutiles mais insuffisants : ainsi on pourra penser que la restitution proposée n'est pas mauvaise si aucun fragment ne reste inexpliqué ou inemployé, si aucun tracé majeur n'a été « inventé » sans être prouvé par un « morceau-clef », si la recherche d'aucune autre hypothèse n'est vraiment plausible.

Là aussi on rêverait de moyens scientifiques pour déterminer des possibilités et des probabilités de constructions théoriques. Il y a deux paliers distincts dans une restitution :

- l'enchaînement des motifs, qui peut être contrôlé par l'existence des morceaux-clefs qui fournissent ces enchaînements, même fractionnés.
- les proportions et mesures exactes des divers champs et motifs qui, sauf exception, sont toujours restitués selon une marge d'erreur difficile à apprécier.

Nous avons tenté de dégager quelques lois pour obtenir des remontages et des restitutions qui se rapprochent le plus possible de l'original supposé. Presque tous ces principes se sont révélés faux à l'usage, sauf les correspondances établies entre proportions des panneaux et largeur des filets d'encadrement et des bordures. Ainsi l'observation du sens des chevrons d'accrochage au revers des panneaux n'est pas utilisable pour d'autres ensembles que celui que l'on traite, car il varie d'une peinture à l'autre et même d'une extrémité à

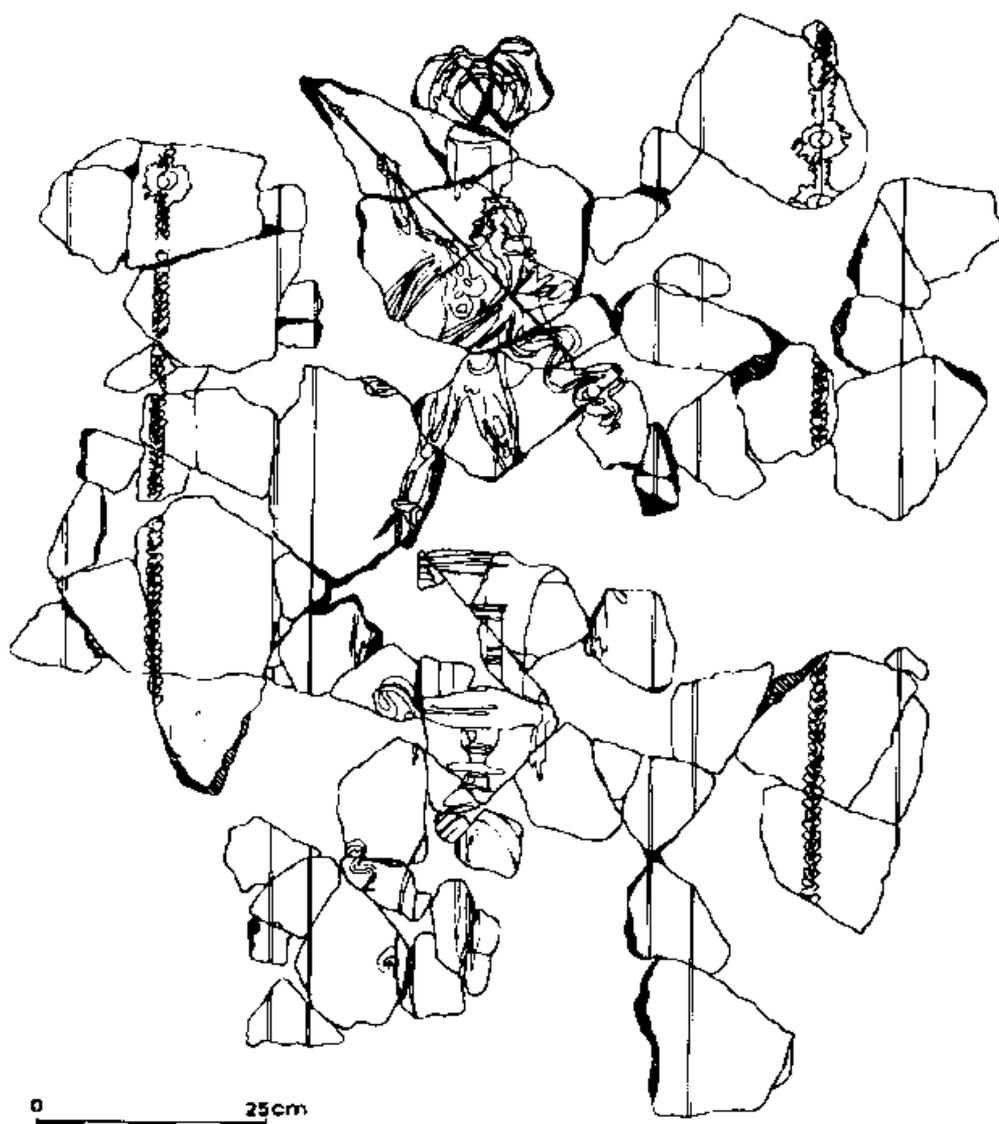


Fig. 13. Peinture de Bourges avec, en grisé, le morceau-clef qui permet le raccord du chasseur avec le canthare sur lequel il se tient.

l'autre d'un même mur (fig. 14). Il ne peut donc être d'aucun secours pour restituer un sens de lecture d'un motif inconnu. Se guider sur l'éclairage fictif d'un décor, selon une source unique de lumière, ou de lumières symétriquement distribuées est également fallacieux, de même que la symétrie obligée qui n'est pas toujours celle que nous avons imaginée.

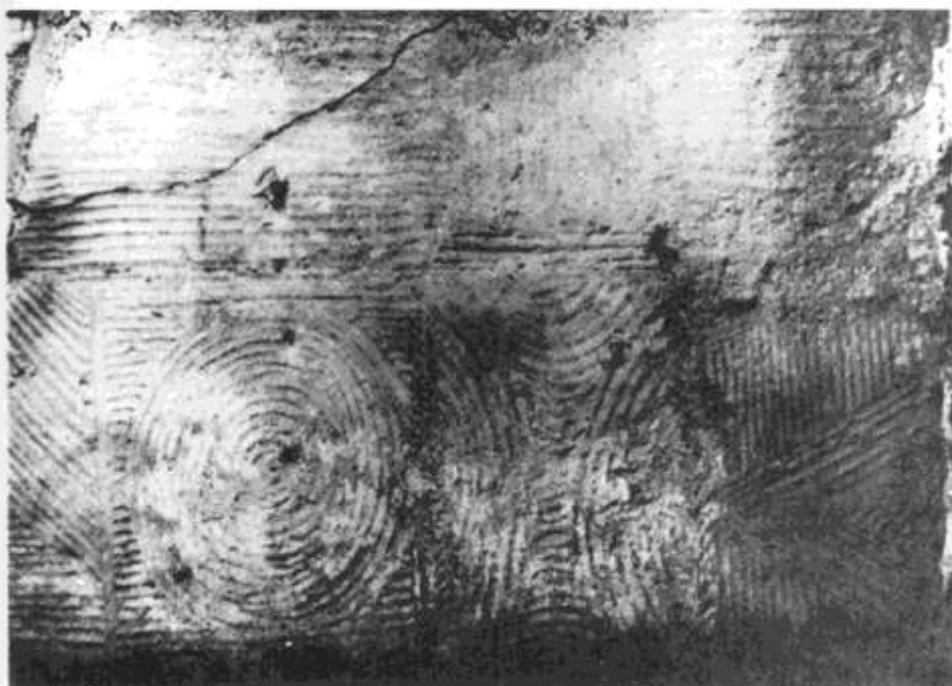


Fig. 14. Mérida, Maison de l'amphithéâtre. Traces d'empreintes de formes diverses.

Un seul exemple d'une restitution modifiée, car elle était erronée, suffira à faire saisir la fragilité de nos hypothèses. Un décor de la maison de Sulla à Glanum, présenté en 1974, en miroir, de part et d'autre d'une zone centrale, était fondé sur l'existence de la base d'un pilastre en place à un tiers de l'une des parois. Nous avons cru bon de restituer un second pilastre pour créer une symétrie et un rythme de trois panneaux, ceux des extrémités semblables. En fait, douze ans plus tard, nous pensons plutôt qu'il s'agissait d'une composition bipartite, avec zone d'un tiers pour l'alcôve et de deux-tiers pour l'antichambre, comme de nombreux exemples à Pompéi de même époque nous l'ont suggéré. Cette nouvelle interprétation induit une destination précise de la pièce qui se trouverait être une chambre à coucher, ce qui ne paraît pas impossible au vu du plan fragmentaire de la maison retrouvée.

Les restitutions théoriques doivent toujours faire apparaître les vrais morceaux pour permettre le jeu critique de s'exercer ; il faut bannir les

restitutions idéales, même si elles sont commodes pour présenter à petite échelle un schéma, sauf si la restitution archéologique, avec témoins, figure à côté.

Chaque fois qu'on le peut, il est sain de présenter plusieurs solutions et d'expliquer ses préférences pour éviter au lecteur de ne voir qu'un aspect de l'œuvre mutilée. Nous ne pensons pas qu'il faille s'abstenir d'échafauder des spéculations ; elles sont nécessaires au progrès de la recherche et un repli prudent, « frileux » ne l'a jamais fait progresser. Il suffit d'admettre le caractère aléatoire de ces reconstructions théoriques qui constituent un puissant moyen de progresser.

Nous citerons le cas de cette stèle pré-romaine de Glanum, dont les couleurs très mal conservées ont induit en erreur le premier qui en a fait le relevé. Là où il a vu une sorte de pieuvre nous avons lu un cheval, dont les traces des pattes avant sont apparues grâce à un traitement au fixatif et à une lumière rasante adéquate (fig. 15 a,b). Si nous avons pu enregistrer sur le transparent ce que nous avons vu, il est certain qu'une photographie en lumière spéciale serait une preuve supplémentaire et plus objective de cette façon de reconstruire l'image. Il reste toutefois que notre lecture a été influencée par des expériences similaires faites sur d'autres stèles de même époque et le « fichier mental » nous a donc aidé à retrouver l'image aux trois-quarts effacée.

La restitution des couleurs est un problème à part qui sera examiné dans un autre cours. Les problèmes d'appellation, de représentation, de restitution lorsque les couleurs ont été altérées par un agent quelconque, notamment par un incendie ne sont pas aisés à résoudre. L'apport des techniques de laboratoire est insuffisant à l'heure actuelle.

### c) L'analyse des données de fouille

Ce sont elles qui, souvent, apportent de l'intérêt à l'étude des peintures, qui, en elles-mêmes, peuvent être atypiques, mal conservées. La stratigraphie lorsqu'elle est exploitable, les éléments de chronologie, sont à enregistrer soigneusement.

Nous disposons, en général, de repères chronologiques, qu'il convient de bien exploiter.

— *La datation ante quem* : Il y a possibilité d'une datation *ante quem* lorsqu'une peinture date *sûrement avant* un élément dateur. Par exemple un *graffito* tracé sur une peinture et qui porte une date, a forcément été tracé après l'exécution de la peinture. Une peinture enfouie lors d'une catastrophe, comme l'éruption du Vésuve en 79 ap. J.-C., lui est antérieure, de même un décor inclus sous un sol en place daté, ou bien enfouie dans une couche d'incendie scellée ; enfin une peinture en place cachée par un nouveau décor. On aura noté que la peinture peut avoir été exécutée très peu de temps avant l'évènement que l'on a décelé.

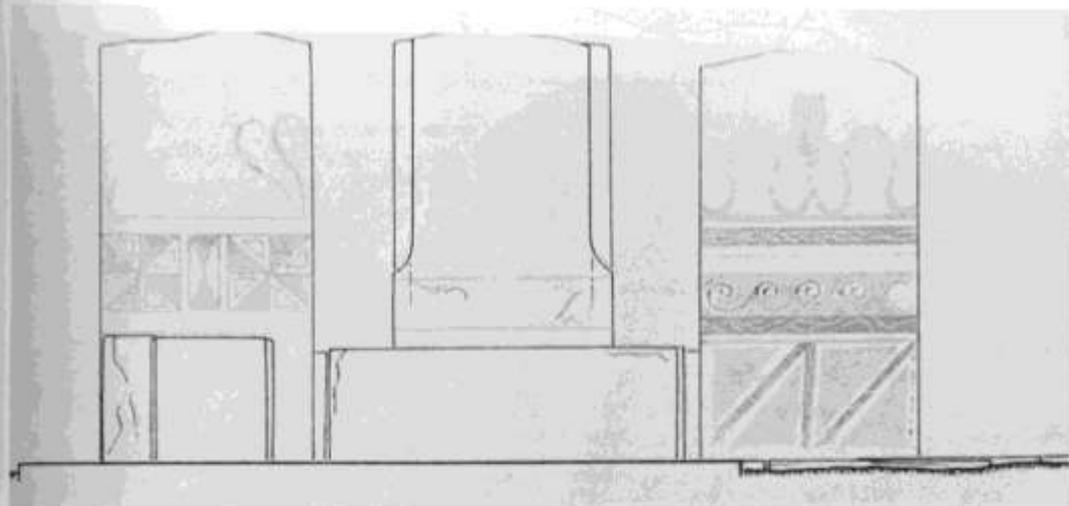


Fig. 15a. Stèle pré-romaine de Glanum ; relevé des peintures par J. Bruchet en 1969 qui a vu à gauche un acrotère, à droite une pieuvre.

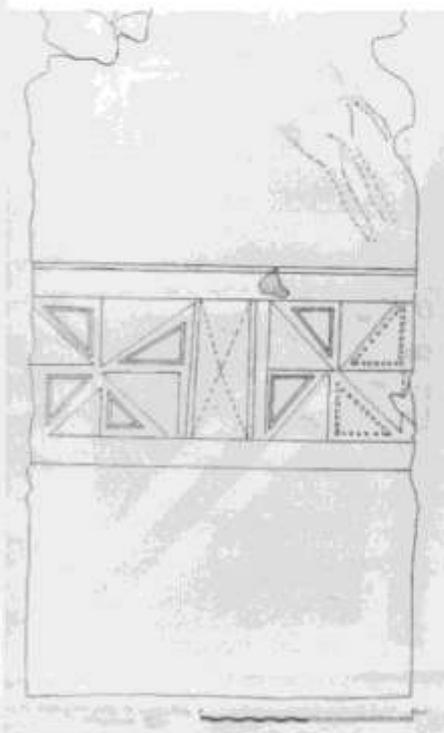
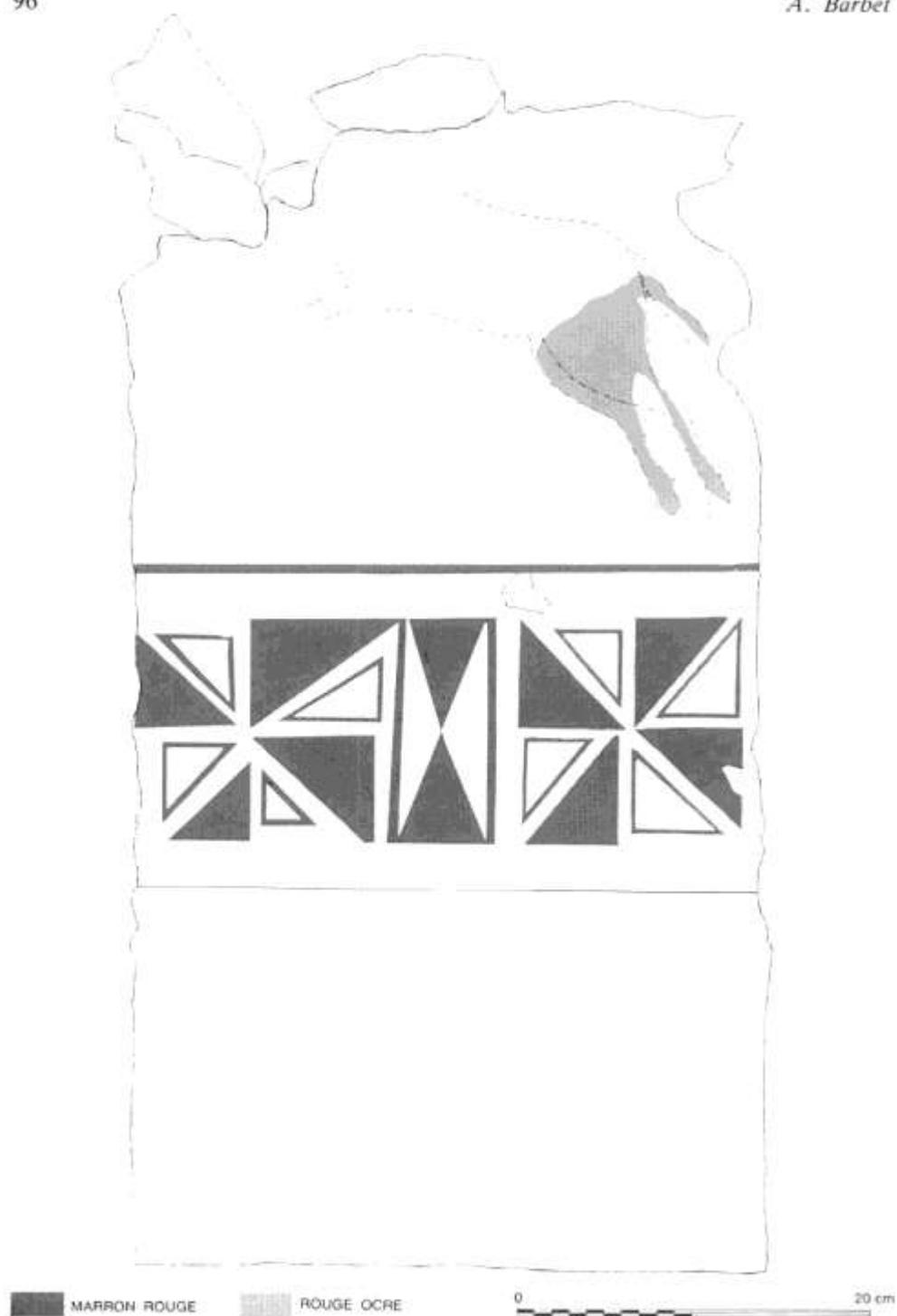


Fig. 15b. La même stèle relevée par l'auteur, qui a vu les jambes postérieures d'un cheval courant à gauche, et un cheval au repos à droite.



*Fig. 15b. La même stèle relevée par l'auteur, qui a vu les jambes postérieures d'un cheval courant.*

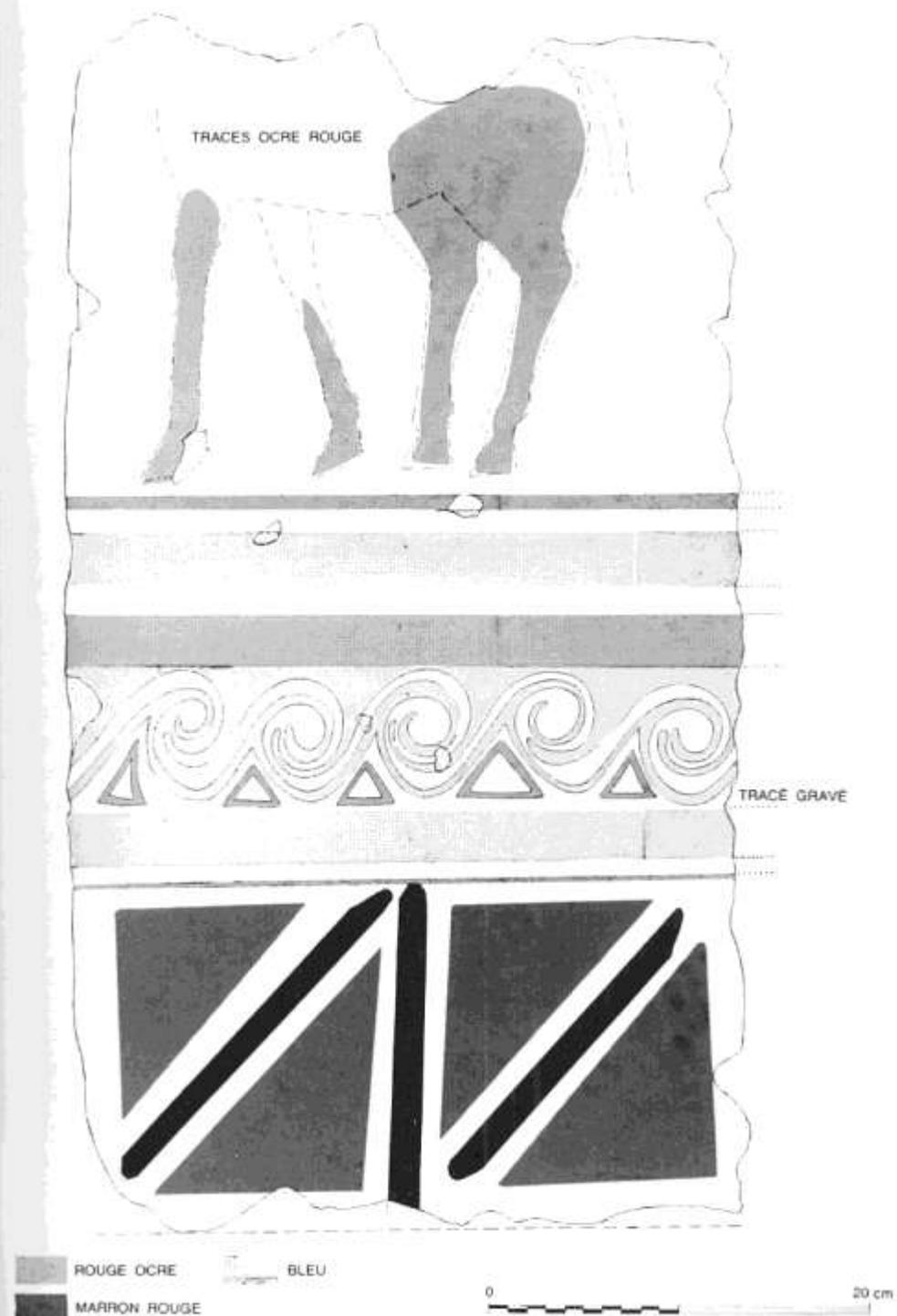


Fig. 15b. La même stèle relevée par l'auteur, qui a vu un cheval au repos.

— *La datation ad quem* : Elle est plus rare car elle implique qu'on puisse reconnaître la simultanéité entre l'exécution de la peinture et la présence de l'élément dateur. C'est le cas, par exemple, d'un décor de *loculus* d'un tombeau rupestre, obturé, avec inscription peinte donnant la date d'enfouissement.

— *La datation post quem* : Il y a datation *post quem* lorsque la peinture a été exécutée *après* un élément dateur. Par exemple un premier état d'architecture, ou de peinture datés, recouverts par un deuxième état, l'insertion d'objets datés dans un mur, comme des monnaies, des briques avec marques. Là aussi le laps de temps entre l'élément dateur et l'exécution de la peinture peut être très court comme il peut être très long.

Le maniement de ces données est toujours délicat car il s'agit d'un point de départ en chronologie relative.

— *La durée de vie d'une peinture* : la durée de vie d'une peinture est rarement prise en compte, ou, si elle l'est, elle donne lieu à des interprétations erronées. C'est ainsi qu'on relève dans la littérature archéologique le raisonnement simpliste suivant : une peinture n'est pas de telle époque (ancienne), car la maison ayant subsisté longtemps (deux siècles), elle devrait être en très mauvais état, alors qu'on l'a trouvée comme « neuve ». Une simple enquête à Pompéi prouve que des décors très anciens peuvent durer longtemps sans être abîmés : ainsi les décors du I<sup>er</sup> style de Pompéi, vieux de plus de 250 ans lors de l'éruption en 79, ont traversé le temps, souvent sans dommage, de même des décors du II<sup>e</sup> style et du III<sup>e</sup> style (un comptage rapide donne 180 exemples du premier, 250 du deuxième, 350 du troisième, pour 450 du quatrième style). À l'inverse, dans une même maison, deux murs peints à la même époque apparaîtront, au sortir de la fouille, complètement différents ; selon la conservation dans le terrain, la constitution des murs, l'un est parvenu dans un état magnifique, l'autre complètement rongé de concrétions. Cet exemple a été relevé dans la maison d'Auguste sur le Palatin à Rome. On trouvera bien d'autres cas de survie, par exemple dans des nécropoles, dont la durée d'utilisation était parfois de cinq siècles. Il est vrai que, dans ce cas-là, une usure quotidienne n'était pas à craindre.

Le fait que diverses générations vivaient successivement dans un cadre décoratif, créé par de lointains ancêtres, n'est pas indifférent dans le développement de modes décoratives qui, parfois, reviennent à des traditions antérieures. Nous le verrons à propos de l'utilisation des critères stylistiques pour la datation. Pour l'examen de la durée de vie d'une peinture intervient l'analyse technique.

#### d) *L'analyse technique*

L'observation, à l'œil nu des mortiers, apporte une masse de renseignements, qu'il faut savoir interpréter et exploiter ; juxtapositions, superpositions, on peut retrouver toutes les vicissitudes et l'histoire d'une peinture, qui

éclaire celle d'une maison, et par voie de conséquence celle des habitants. Mais dans ces examens il faut savoir reconnaître les événements fortuits des opérations normales. Ainsi il ne faut pas confondre une « pontata », exécutée *a fresco*, d'une peinture restaurée et refaite en tout ou partie.

La « pontata » : C'est la portion de mortier recouverte de peinture en une seule fois, sur une hauteur d'échafaudage donnée. Elle se distingue de la « giornata » qui, comme son nom l'indique, était faite en une journée, sur un mortier très mince qui séchait très vite. Les épaisseurs de mortier romain devaient autoriser un laps de temps un peu plus long. Les joints de recouvrement des zones successives, de haut en bas, sont souvent très visibles et nous donnerons l'exemple d'un décor d'une nécropole d'Alexandrie où le joint se combine avec le changement de zone décorative, avec stuc en relief (fig. 16).

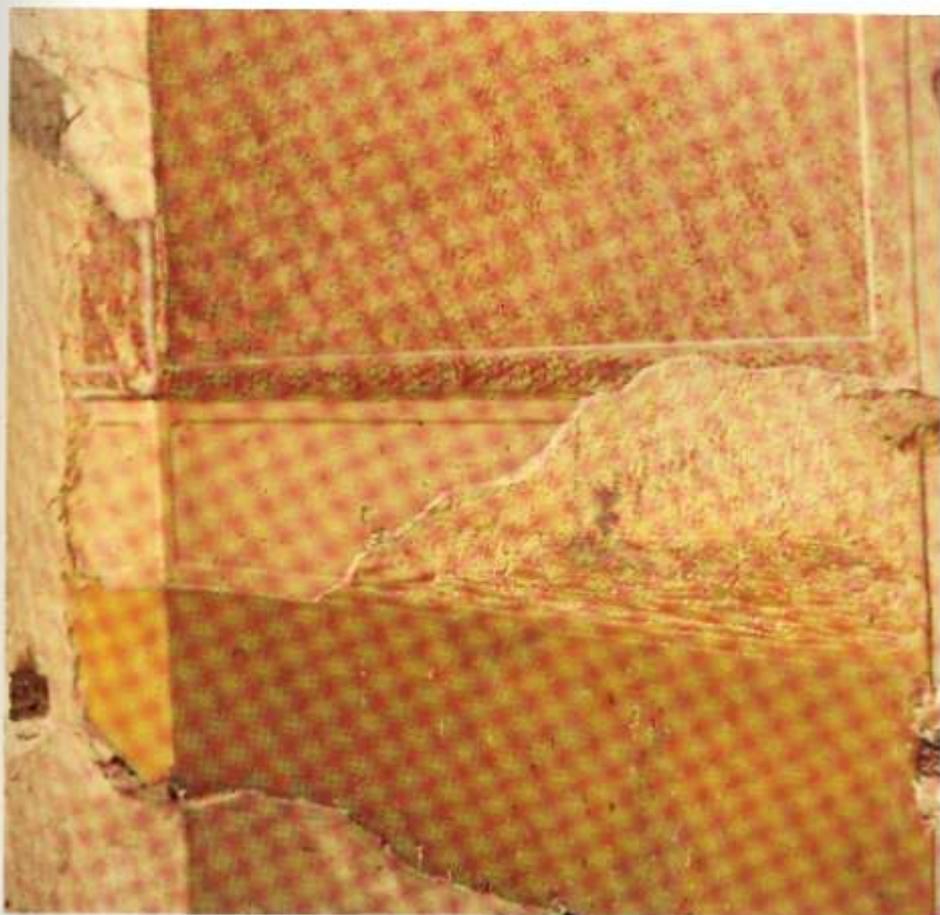


Fig. 16. Alexandrie, tombeau de Mustafa Pacha, détail montrant la superposition de deux « journées de travail » avec la première en haut, légèrement striée pour permettre l'accrochage de la deuxième.

La réfection, au contraire, recouvre complètement l'ancien décor qu'on retrouve au-dessous, si la couche nouvelle s'écaille. C'est le cas d'une peinture funéraire d'Alexandrie (fig. 17). Un autre cas peut se présenter, plus difficile à déceler. On a gratté l'ancien décor et remis une nouvelle couche de mortier et un nouveau décor à l'emplacement exact de l'ancienne « pontata ». La réfection peut alors être décelée seulement s'il s'agit de zones supérieures car, à ce moment-là le joint est inversé, par rapport à l'ordre normal de pose, lorsqu'on procède de haut en bas. Si on ne dispose pas de cette possibilité, reste alors l'analyse stylistique, car souvent les réfections se signalent par des particularités d'exécution différente (fig. 18a, b, c).

Il faut savoir aussi que des cadres étaient réservés dans la paroi, pour une peinture à sujets plus raffinés, on en a trouvés, inachevés, dans certaines



Fig. 17. Alexandrie, tombeau d'Anfuschi, exemple de la superposition de deux décorations successives. La première à grand appareil fictif, la deuxième à petits carreaux.

maisons de Pompéi. D'autres événements peuvent se produire, comme une « *damnatio memoriae* » qu'il ne faut pas confondre non plus avec un décor piqueté pour un renouvellement complet de la décoration.

La *damnatio memoriae* se reconnaît à un piquetage sélectif sur une paroi, dans l'intention de cacher une partie précise, par exemple un portrait, une inscription. Au contraire, un décor entièrement piqueté indique qu'il a été recouvert d'un enduit pour une réfection totale, qu'on peut en général retrouver par des traces, mêmes infimes. En résumé, qu'est-ce que l'étude technique peut nous apporter ? Elle apporte beaucoup à la connaissance de la peinture antique et c'est l'aspect le plus neuf des recherches récentes.

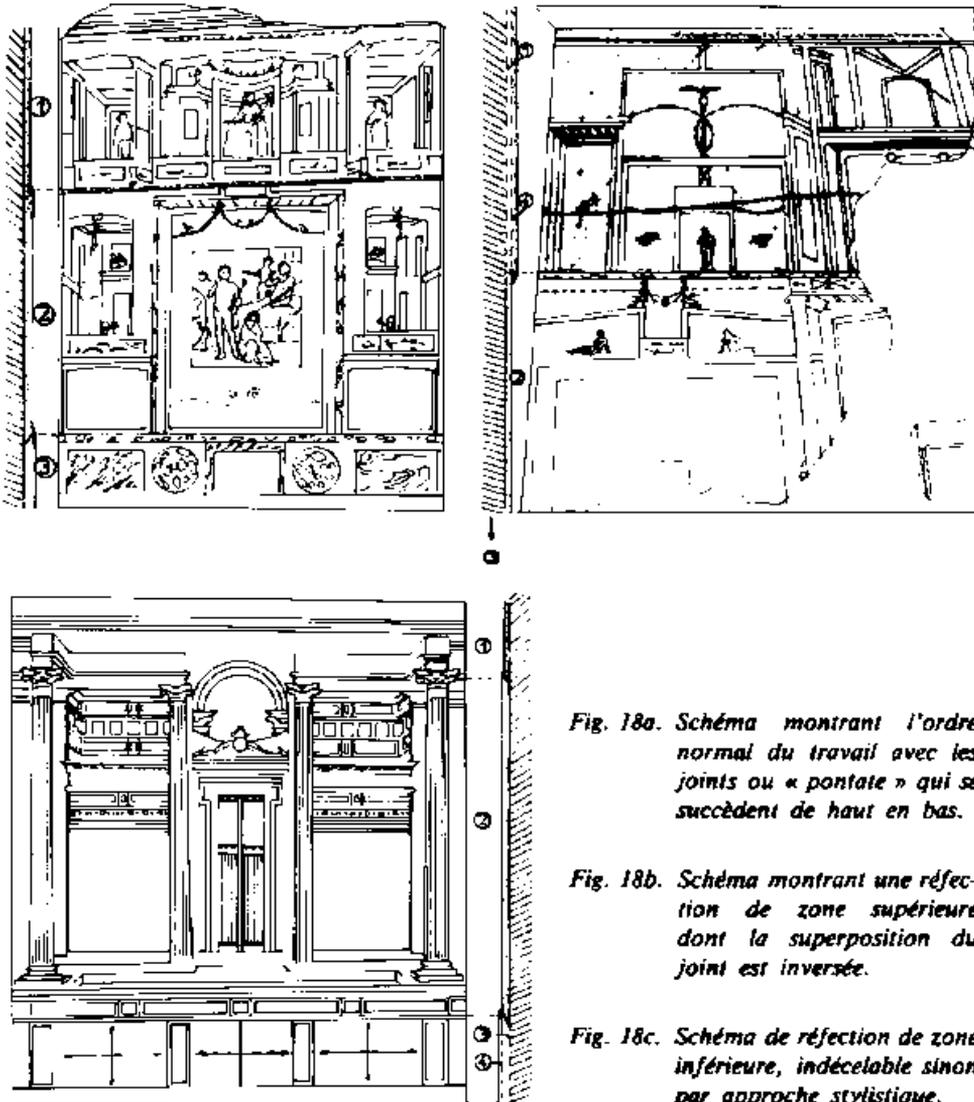


Fig. 18a. Schéma montrant l'ordre normal du travail avec les joints ou « pontate » qui se succèdent de haut en bas.

Fig. 18b. Schéma montrant une réfection de zone supérieure dont la superposition du joint est inversée.

Fig. 18c. Schéma de réfection de zone inférieure, indécélable sinon par approche stylistique.

*Apports des analyses techniques*

- Elles nous révèlent des processus et des phases de fabrication, dont les conséquences sur notre connaissance de la création artistique, de l'artisanat et de son organisation débouchent sur une meilleure appréciation des structures de la société antique.
- Elles révèlent l'organisation d'équipes spécialisées et hiérarchisées pour la réalisation d'un travail *a fresco*, comme à Boscoreale, dans la villa de Publius Fannius Synistor, la présence de peintres spécialisés dans les figures, lorsqu'il y a des mortiers rapportés pour des petits tableaux, des exécutants multiples, suivant des tracés préparatoires communs etc.
- Elles nous permettent de réfléchir sur certaines constantes des compositions peintes, dictées par des impératifs techniques : par exemple la tripartition horizontale du décor pompéien imposée par la nécessité des échafaudages, et le souci de masquer les raccords entre les zones.



Fig. 19. Verghina, tombeau royal, détail de l'enlèvement de Perséphone avec nombreux tracés gravés préliminaires (d'après M. Andronicos).

*Les tracés préparatoires* : Les analyses ne permettent pas, à coup sûr, de rapporter certains modes de fabrication à des époques très précises, car les critères rassemblés sont d'une manipulation difficile. Ainsi, on avait pu croire à l'usage préférentiel du tracé peint aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> styles pour les figures et les architectures, en posant pour hypothèse une technique empruntée à la peinture hellénistique. Il n'en est rien et à Verghina et, plus loin encore dans le temps, à Théra, existent de magnifiques tracés gravés sous les figures, qui attestent une recherche de la forme, et de sa place, avant que le peintre ne la réalise, que ce soit dans l'art grec hellénistique ou dans l'art minoen.

On conclura à l'existence de techniques concurrentes, plus ou moins utilisées selon les époques et dont l'absence ou la présence, en relation avec une chronologie, doit être examinée avec prudence, avant d'en tirer des lois. Cette réflexion est valable pour tout autre processus technique, révélé par analyses physico-chimiques ou non, et c'est la raison pour laquelle une enquête d'ensemble sur un phénomène précis est si difficile.

Pour la première fois, a été mis en évidence l'existence d'un quadrillage pour la mise en place des figures, sous les peintures de la petite tombe royale de Verghina, qui représentent l'enlèvement de Perséphone par Pluton (fig. 19). Les clichés révèlent bien ces tracés et permettent de supposer que le peintre s'est aidé d'une étude préparatoire de la frise sur un petit support mobile quadrillé. L'hypothèse de M. Andronicos, qui y voit une création originale d'un peintre célèbre reste plausible, mais il faut y ajouter que l'exécutant n'était pas forcément le créateur et qu'il a reporté par quadrillage agrandi une œuvre déjà élaborée. L'importance de cet acquis n'est pas négligeable pour reconstruire les phases de la création artistique des peintres hellénistiques, et la preuve du système de report par quadrillage ayant été faite, sera à suivre sur d'autres œuvres peintes.

*Les mortiers* : À propos de la texture des mortiers, les limites de leur analyse sont très vite atteintes, du fait de la diversité des comportements des peintres-maçons eux-mêmes. En effet, à la même époque, dans une même maison, sur un même mur, ils peuvent utiliser des composants différents, selon qu'ils sont en train d'exécuter une zone haute ou basse. Nous ne sommes pas étonnés que l'enquête sur les mortiers des peintures de la villa Adriana n'ait pas permis de dégager une chronologie. Nous-mêmes à Bolsena, après avoir classé les peintures selon des époques bien définies par des styles différents, nous avons remarqué que les analyses de granulométrie étaient indifférenciées. Les courbes d'insolubles étaient les mêmes, quelle que soit l'époque considérée, sur un laps de temps de deux siècles. Elles n'indiquaient au fond qu'une permanence d'habitudes dans la préparation des matériaux. Il peut arriver que l'ordre et la texture des couches de mortier, fines ou moins fines, avec ou sans composant particulier, varient sur un site donné mais les cas sont rares et limités, où nous pouvons les relier à une chronologie sûre.

On a pu observer trop souvent que, sur un même mur, le revêtement variait, entre le haut, où l'enduit était fin à base de chaux, et le bas, où le tuileau rose renforçait la résistance à l'humidité ; ce type d'observation nous engage donc à la prudence dans l'analyse de ces données.

Ainsi, les observations techniques, qui le conduisent à des successions chronologiques dans l'emploi de certains procédés, restent strictement localisées à un secteur à définir et ne doivent pas faire l'objet de généralisations, sous peine d'être immédiatement contredites par les faits.

Nous prendrons un dernier exemple concret pour illustrer notre propos. Dans le Nord-Ouest de l'Empire romain, aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles vraisemblablement, s'observent des surfaces de peintures brossées, où les stries du pinceau, l'épaisseur de la matière colorée, n'ont pas été écrasées par un lissage au rouleau. C'est le cas en Grande-Bretagne, à Kingscote, à Tarrant Hinton, en France à Lisieux, à Famars, en Allemagne à Trèves. On ne trouve pas la même tradition en Italie, où semble se maintenir la tradition d'un certain lissage, même si ce n'est plus celui préconisé par Vitruve, au I<sup>er</sup>



Fig. 20. Verghina, tombeau royal. L'enlèvement de Perséphone (d'après M. Andronicos).

siècle av. J.-C. En effet, Vitruve dans son livre « de architectura », décrit ce lissage « en miroir », qui atteint effectivement son apogée sous Auguste. La technique décline dès le milieu du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. Il serait intéressant de suivre ce phénomène, mais au moyen d'instruments de mesure, comme le rugosimètre, pour substituer à des impressions optiques, une observation chiffrable.

Ici se pose la rentabilité d'enquêtes précises sur un point déterminé, c'est-à-dire la possibilité de dégager un élément qui permettra à coup sûr de dater en chronologie, plus ou moins absolue, ce que l'on situe déjà en chronologie relative.

*En conclusion* : Les observations techniques doivent être conduites avec le souci constant de les relier au but qu'on s'est fixé au départ : une connaissance accrue de la peinture antique, ses procédés de fabrication certes, mais aussi les matériaux employés selon les époques et les lieux géographiques qui révèlent un approvisionnement local ou au contraire un commerce organisé. Les problèmes que cherche à résoudre l'archéologue seront clairement définis et circonscrits avant d'être exposés aux spécialistes en recherches physico-chimiques, discutés avec eux, afin de définir une méthode d'analyse « rentable ». En effet, les analyses physico-chimiques, qui sont une approche complémentaire de l'approche archéologique, ne seront productives de résultats exploitables que dans la mesure où elles sont étroitement liées et subordonnées à l'analyse archéologique. Une problématique mal conduite, avec des résultats d'analyse inadéquats, discrédite la recherche archéologique en laboratoire.

Alix BARBET

Directrice du Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines (C N R S)

## ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

### *Fouille et préservation*

SABRIÉ, R., 1980, *La fouille des enduits peints*, dans *Peinture murale en Gaule, Actes des séminaires 1979*, Centre de recherches sur les techniques gréco-romaines, Dijon, n° 9, p. 53-63.

BARBET, A., 1984, *Fouille et conservation des peintures murales antiques*, dans *Lettre d'information d'archéologie orientale*, 7, p. 28-38.

BARBET, A., 1985, *Fouille et restauration de peintures murales romaines*, dans *L'archéologie et ses méthodes*, Roanne, p. 345-361.

### *Étude technique*

BARBET, A., ALLAG, C., 1972, *Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine*, dans *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 84, p. 935-1069.

### *Auteurs des illustrations*

A. Barbet : fig. 1, 2, 6 à 12, 15b à 20 ; D. Plateau : fig. 3 ; Germanico : fig. 4a ; Pontificia Commissione di archeologia sacra fig. 4b ; R. et M. Sabrié : fig. 51 ; D. Defente : fig. 5b ; C. Allag, A. Le Bot : fig. 13 ; Abad Casal : fig. 14 ; J. Bruchet : fig. 15a.

## II. Approches stylistiques

Nous avons vu, dans une première partie, que les opérations de fouille, de relevés, de reconstitution et de restitution, l'analyse des données de l'environnement et des observations techniques visent à replacer le décor dans son état originel, à le situer dans le temps et dans une époque qui se définit, en général, par un style, c'est-à-dire par un mode de décor et un art de vivre personnels. L'appréciation du style d'une peinture est donc un élément important de la démarche globale que nous effectuons, car sa reconnaissance donne le poids de l'œuvre examinée, sa place dans la production.

### LA NOTION DE STYLE

Cette notion a pour assise une organisation artisanale de la profession des décorateurs, où l'individu a peu d'initiative, en tant que créateur. Il n'est qu'un exécutant d'une mode venue souvent du centre de la romanité au



*Fig. 1. Pompéi, maison du Faune ; vestibule d'entrée avec son appareil en relief de stuc et l'édicule à porte fermée encadré de colonnettes. II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Exemple de premier style pompéien.*

début, d'une grande métropole par la suite. L'impulsion des modes est sensible par la marque qu'elle imprime et dont la zone d'influence est parfois considérable. Si personne ne nie l'existence des styles, la contestation vient plutôt de leur zone d'influence et des décalages qui existeraient entre les centres de création et les centres d'exécution.

Cette notion a pu être exceptionnellement bien observée dans les conservatoires-musées de la peinture antique que sont Herculanium et Pompéi, où il a été possible, devant l'abondance des documents et la sériation en époques déterminables, d'enregistrer les variations du répertoire, des schémas décoratifs et des techniques. A. Mau, il y a déjà un siècle, avait défini quatre styles, fondés sur une chronologie relative qui est toujours admise.

*Le premier style* : Son existence est attestée avant le début du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., grâce à des vestiges de Rome, sur le Palatin (maisons des Griffons), datés par le type de construction (fig. 1), et représentatifs d'une nouvelle mode de peinture, en trompe-l'œil : celle du II<sup>e</sup> style. Le précédent est donc

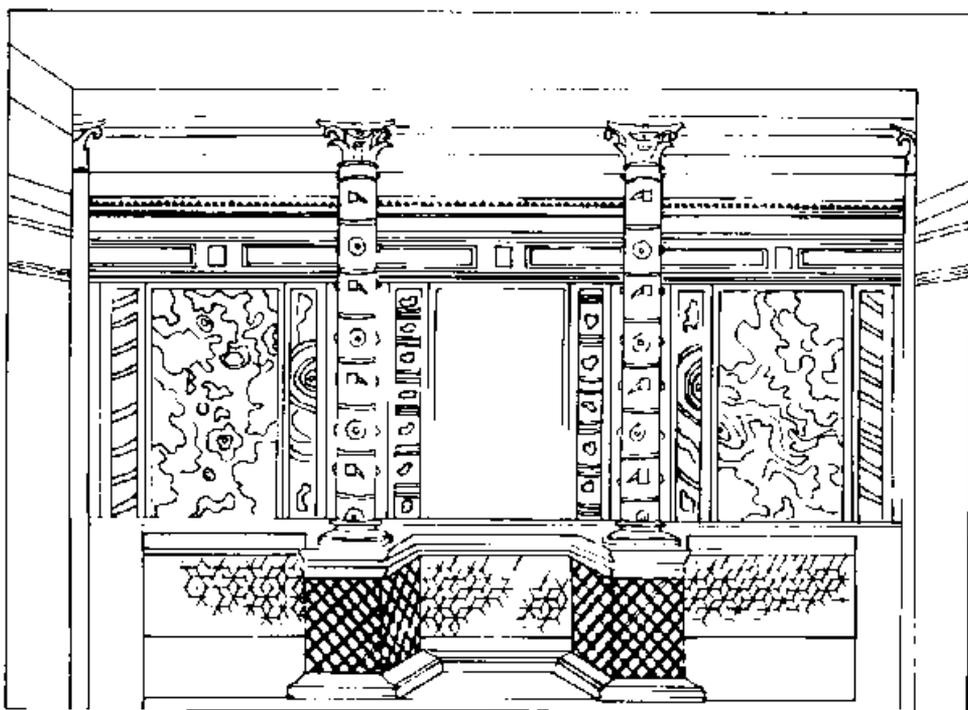


Fig. 2. Rome, maison des Griffons, dessin d'une des parois avec un podium fictif et bases pseudo-saillantes de colonnes, orthostates unis ou à imitation d'albâtres, corniche et entablement. Exemple du trompe-l'œil en honneur au début du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., 1<sup>er</sup> style pompéien.

antérieur, et caractéristique du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Un certain nombre de vestiges de ce premier style, en stuc en relief, à Pompéi, datent de la période d'intense construction du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

*Le deuxième style* : Il est apparu à Rome, nous l'avons dit, dès le début du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., sur le Palatin, et régnera jusque dans les années 20 où une nouvelle mode s'impose (fig. 2). En effet, c'est de Rome que vient encore une fois une nouvelle mode, dont le premier exemple daté provient d'un tombeau, celui de Caius Cestius, dont l'inscription permet de déduire que la pyramide et sa décoration interne ont été exécutés entre 18 et 15 av. J.-C. Le trompe-l'œil à colonnes (fig. 3), les murs à pseudo-appareil à bossages, à imitations de marbres, tels que nous les trouvons à la villa des Mystères, sont remplacés par des schémas grêles à panneaux plats. Il y a un exemple de superposition des deux modes, dans un quartier refait de la villa des Mystères, qui montre bien cette chronologie relative, heureusement confortée par des repères fixes dans le temps.

*Le troisième style* : Présent non seulement en Italie mais aussi dans les provinces ; plusieurs ensembles fournissent des dates en chronologie absolue, par exemple lorsqu'il y a des *graffiti* datés sur certains décors (exemple villa de Boscotrecase d'Agrippa Postume), ou lorsque plusieurs décors se succèdent dans un temps très court, comme à Magdalensberg (Autriche) ou à Lyon. Ce style est à son tour remplacé par un autre, à Rome toujours qui est le centre d'où partaient les modes nouvelles — dans le palais impérial, dénommé « Domus Transitoria », brûlé en 54 ap. J.-C. La décoration est donc antérieure aux années 50, juste un peu avant vraisemblablement (fig. 4).

*Le quatrième style* : Attesté à Rome avant 54 de notre ère, il est largement répandu à Pompéi, avant 62, date d'un tremblement de terre assez catastrophique puisque plusieurs maisons endommagées ont dû être restaurées ; les décors abîmés et jetés en remblai, sous les sols, par exemple dans la maison de Championnet, sont caractéristiques des modes nouvelles où l'on note le retour du goût pour des architectures, assez fantaisistes, pour des bordures ajourées en limite de panneaux, marque de fabrique d'un artisanat qui y restera fidèle jusqu'à la fin du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. et même au-delà. Ces styles semblent suivre une évolution naturelle, qui correspond à un rythme spécifique de la création artistique, rythme ternaire que nous avons défini ainsi :

— *période de gestation* : c'est une période d'essais qui peuvent avorter, donc de transition avec un style antérieur. Les schémas sont créés, puis adoptés par les « décideurs », c'est-à-dire l'empereur et sa cour, un haut-dignitaire provincial.

— *période d'épanouissement* : suit une période d'épanouissement où les utilisateurs des schémas les répètent et les recopient avec des bonheurs divers.

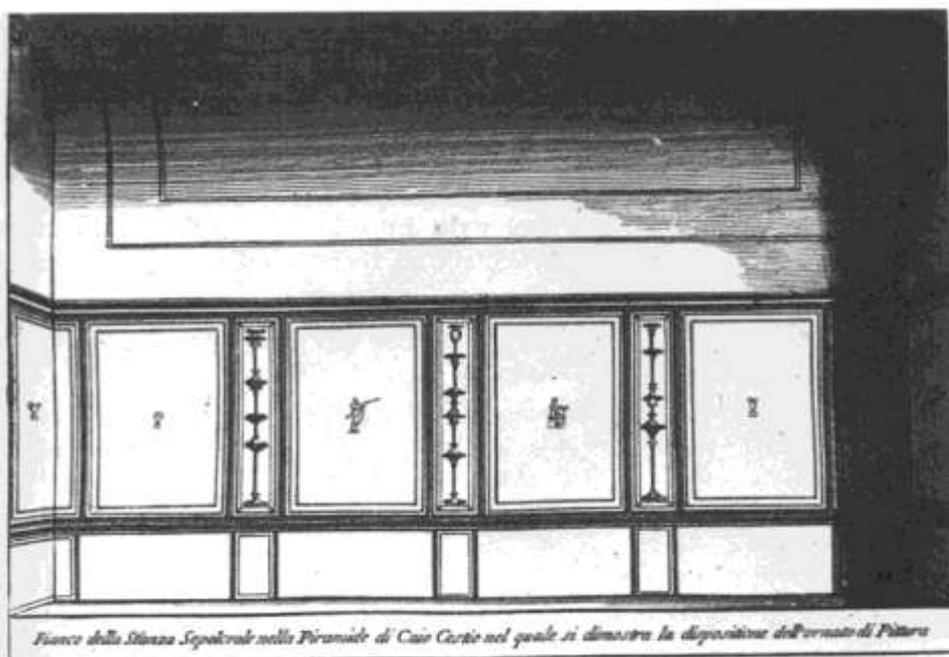


Fig. 3. Rome, Pyramide de Caius Cestius, ordonnance d'une paroi avec panneaux plats, séparés par des candélabres, animés par des vignettes ou des silhouettes, premier exemple très précoce du III<sup>e</sup> style pompéien, entre 18 et 15 av. J.-C.

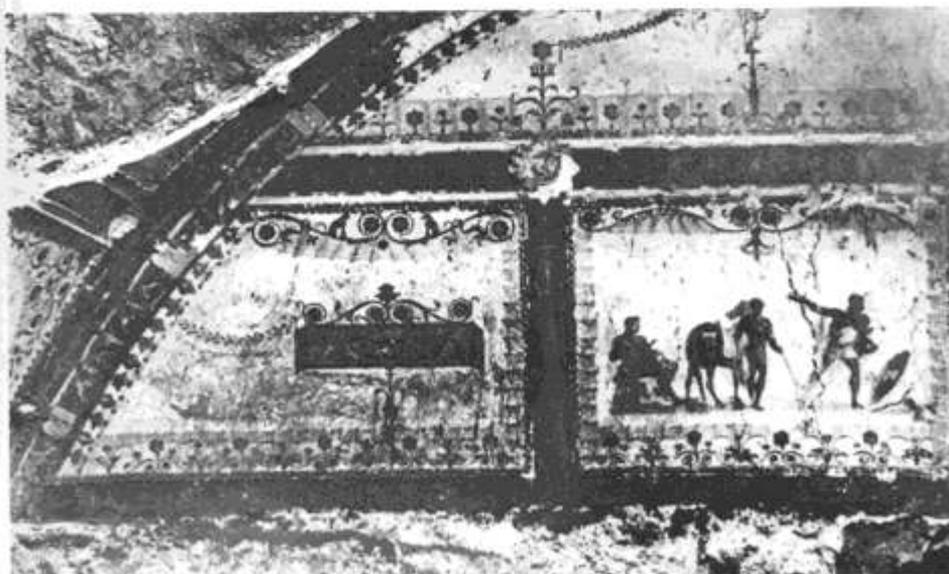


Fig. 4. Rome, Domus Transitoria au Palatin ; lunette de la chambre A4. Profusion d'une ornementation miniaturisée typique de la mode des années 50-60 ap. J.-C., IV<sup>e</sup> style pompéien.

Ce sont ces répétitions, avec peu de variantes, que nous pouvons le plus aisément observer, car elles se rencontrent dans toutes les classes de la société.

— *période de satiété* : elle intervient au bout d'un laps de temps qui demande à être précisé ; elle peut se confondre avec une période de transition, où les schémas sont enrichis, détournés de leur premier caractère et donnent naissance à un nouveau style. En effet, les créations ne se font jamais « ex nihilo », mais en empruntant au répertoire antérieur qui a cessé de plaire, mais qui a plu, des éléments qui assurent le succès du nouveau modèle auprès des usagers, plus lents peut-être à se déprendre des anciennes modes.

Ces rythmes, quasiment biologiques, correspondent approximativement à des durées qu'on a pu chiffrer à celle d'une vie de peintre, soit à une période de vingt à trente ans.



Fig. 5. Pompéi, maison de Fabius Rufus ; fausse porte peinte qui imite les portes anciennes ; réfection faite à l'époque du IV<sup>e</sup> style.

LES LIMITES DE LA CLASSIFICATION PAR LES STYLES

*Les pastiches.* Nous avons déjà traité de la durée de vie d'une peinture à travers les années, ce qui implique des restaurations antiques plus ou moins fidèles, ou des pastiches, souvent très proches des originaux. La nécessité d'une analyse du document, particulièrement soignée et approfondie, s'impose, mais



Fig. 6. Pompéi, maison de Caius Julius Polybius ; fausse porte peinte, avec stuc en relief de l'atrium, d'origine, soit I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., premier style pompéien, à comparer avec le pastiche précédent (fig. 5).

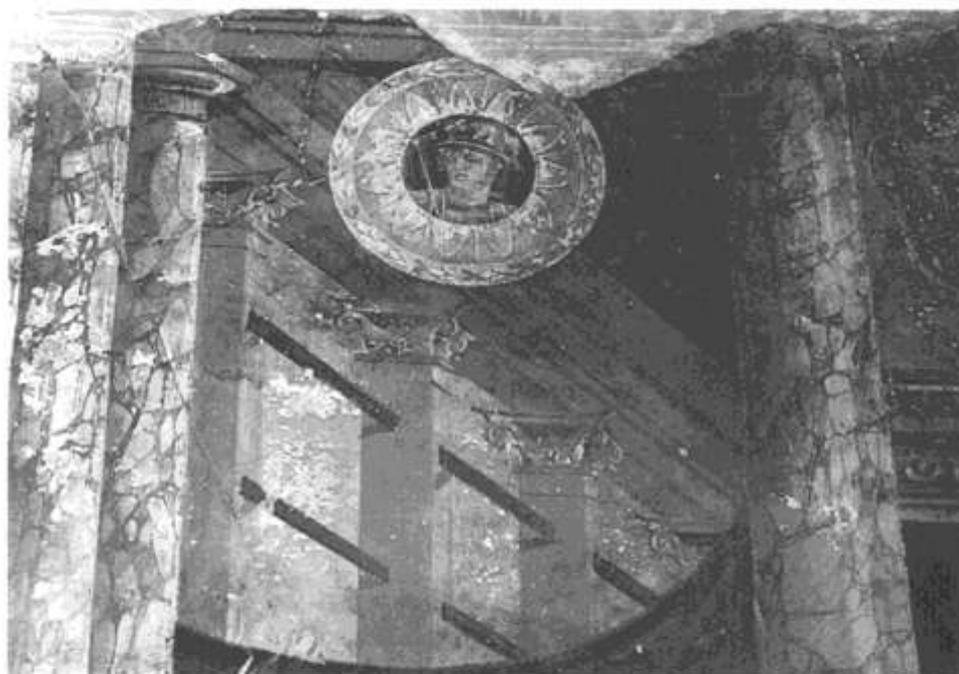


Fig. 7. Oplontis, villa dite de Poppée, pièce n° 23 ; détail du haut de la paroi, avec une imago clipeata. I<sup>er</sup> style pompéien, milieu du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.

si elle permet de déceler différentes mains, elle n'aboutit pourtant pas toujours à conclure à une chronologie successive.

Quelques exemples illustreront la complexité du phénomène. Dans la maison de Fabius Rufus à Pompéi (Ins. Occ.), une plaque portant des masques et provenant d'un mur-cloison peint de II<sup>e</sup> style, a été réinsérée dans une paroi de la dernière période, cent ans après, et imitée sur les autres murs peints en IV<sup>e</sup> style. C'est un exemple unique de réintégration d'un « antique » et d'un pastiche à l'identique.

Ce qui est pratiqué est l'imitation d'un style, par exemple la porte fictive peinte, dans la même maison de Fabius Rufus, selon un modèle archaïque (II<sup>e</sup> style) (fig. 5, 6), près d'un décor plus tardif, ou encore, les schémas à touffes de feuillages et candélabres du III<sup>e</sup> style, refaits à la génération suivante, qui essaie d'imiter les sujets mais, ce faisant, se trahit par une exécution plus riche.

En revanche, dans la villa de Publius Fannius Synistor à Boscoreale, on a pu retrouver, dans une même équipe, trois peintres qui avaient une façon différente de peindre un ornement, et qui ont opéré en même temps. Ici les différences ne s'inscrivent pas dans le temps, elle sont le fait de la facture propre d'exécutants aux talents divers, faisant partie d'un même atelier.

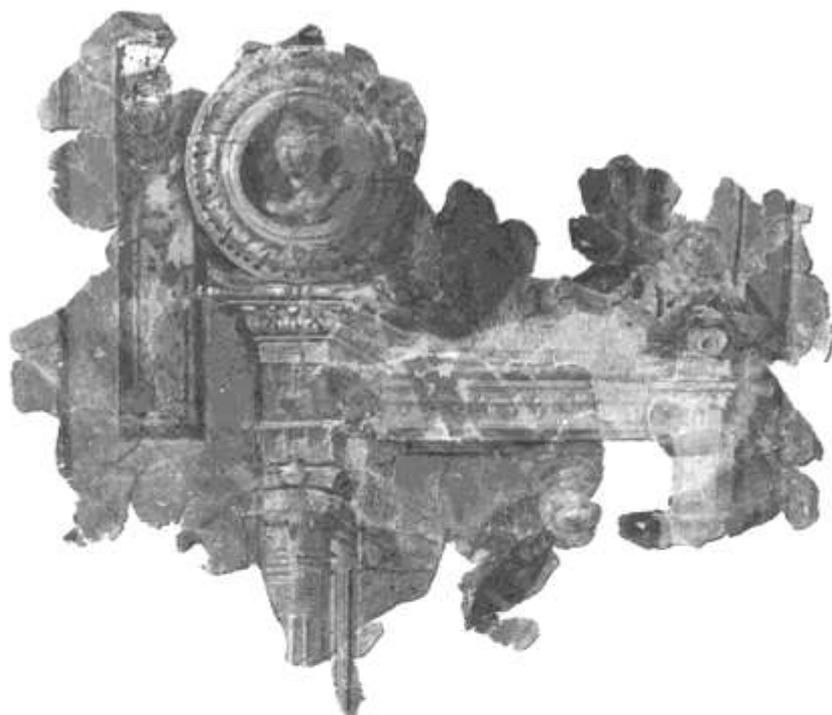


Fig. 8. Famars (Musée de Valenciennes) ; détail d'une peinture avec architectures en trompe-l'œil et une imago clipeata reproduisant un modèle de buste en bronze. Datation admise : I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., avec une influence nette du I<sup>er</sup> style pompéien, archaïsant.

En résumé, l'importance de la facture, du lissage, du ton, des césures dans le mortier, sont autant d'éléments qu'il faut sérieusement analyser pour identifier les reprises et ne pas les confondre avec le partage du travail sur un chantier.

*Les rémanences.* Du fait du processus de transformation des styles, où subsiste toujours une part du répertoire antérieur déformé, l'estimation de la durée des rémanences est une question difficile à résoudre.

*Les résurgences.* Elles sont évidentes et constantes. À ne prendre que le cas des imitations de marbres, on peut observer leur résurgence à diverses époques. Les copies d'architectures monumentales reviennent aussi périodiquement et traduisent, peut-être, un goût nostalgique pour les valeurs des ancêtres. Ainsi le trompe-l'œil, hérité du II<sup>e</sup> style (fig. 7) qu'on retrouve au II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. à Narbonne et à Famars (fig. 8). La copie des tableaux mythologiques célèbres procède aussi du même souci de référence à des valeurs consacrées.

Ces résurgences sont parfois délicates à déceler, mais elles se signalent souvent par une palette de couleurs différente, une échelle plus ou moins grande, un traitement de surface particulier à une époque ; bref, avec expérience et beaucoup de prudence on arrive, en général, à apprécier les éléments techniques, les variations stylistiques du motif reproduit : c'est ce que nous appelons la *facture*, c'est-à-dire l'ensemble de toutes ces données qu'il est parfois difficile d'exprimer et qui semblent si peu objectives à un observateur extérieur inexpérimenté, à qui il est difficile de communiquer cette part indicible de l'observation.

À partir du moment où sont pris en compte les phénomènes de pastiche, de rémanence, de résurgence, la classification par style doit être nuancée et ne pas être exclusive. Il convient de faire cas de la sensibilité artistique humaine qui comprend, à côté d'un goût pour la nouveauté, un goût « rétro » pour les modes passées. Le conservatisme d'un propriétaire peut s'exprimer dans la volonté de faire reproduire un motif selon un modèle périmé.

#### L'ADÉQUATION SPÉCIFIQUE AUX LOCAUX

H. Eristov, au Colloque d'Antibes (cfr biblio.), a bien souligné les erreurs faites dans la classification interne du IV<sup>e</sup> style, où sur trente ans on a essayé de distinguer des manières de peindre en fonction de l'importance plus ou moins grande des architectures peintes.

J'ai démontré que le choix du schéma, plus ou moins riche, plus ou moins plat, est fonction de l'importance de la pièce dans la maison, idée déjà émise par V.M. Strocka. Par exemple la célèbre maison des Vettii à Pompéi, si diverse et si uniforme cependant, montre une décoration hiérarchisée ; selon l'importance des locaux à décorer, le répertoire a été défini, en fonction d'un coût prévu d'avance.

#### EN CONCLUSION

Les observations rassemblées durant deux siècles de peinture romaine (I<sup>er</sup> siècle av. et ap. notre ère), sont moins aisées pour les périodes ultérieures, moins bien connues, du fait de documents trop hétérogènes, trop fragmentaires. Nous ne savons pas si la difficulté d'étude ne provient pas également d'un éclectisme plus marqué, de modes fixes moins nombreuses. De surcroît, la peinture romaine aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles éclate en zones d'influences diverses, restreintes, mais encore mal définies.

Si la notion de style, de *facture*, sont importantes dans l'appréciation

globale d'une peinture murale, il convient de garder la prééminence aux chronologies relatives et absolues, fondées sur les observations attentives dont nous avons décrit les méthodes, les écueils et les limites.

Alix BARBET

Directrice du Centre d'Étude des Peintures Murales Romaines (CNRS)

#### ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

##### *Approches stylistiques*

*La peinture romaine. (Dossiers histoire et archéologie)*, 89, 1984.

A. BARBET, *La peinture murale romaine, les styles décoratifs pompéiens*, Paris, 1985.

*La peinture funéraire, caractérisation, datation, technique de la peinture antique*, III<sup>e</sup> rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes, Valbonne, 1983.

##### *Auteurs des illustrations*

A. Barbet : fig. 1, 5 à 8 ; G.E. Rizzo : fig. 2 ; Germanico : fig. 3 ; F.L. Bastet : fig. 4.