



HAL
open science

L'Empire de la couleur. De Pompéi au sud des Gaules. Images, gestes et techniques

Mathilde Carrive

► **To cite this version:**

Mathilde Carrive. L'Empire de la couleur. De Pompéi au sud des Gaules. Images, gestes et techniques. Artefact : techniques, histoire et sciences humaines, 2015, 3, pp.149-156. 10.4000/artefact.8595 . halshs-01426450

HAL Id: halshs-01426450

<https://shs.hal.science/halshs-01426450>

Submitted on 10 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Artefact

Techniques, histoire et sciences humaines

N° 3

Le xx^e siècle du technique.
Formation, recherches
et économie

Les collections techniques
Recherches et actualités

Publié avec le concours de :

Centre de recherches historiques de l'université Paris 8



Institutions et Dynamiques historiques
de l'économie et de la société



© CNRS Éditions, Paris, 2015.
ISBN : 978-2-271-08753-9

Sommaire

Hommages

François Caron (1931-2014) 7

Muriel LE ROUX et Michèle MERGER

Jean Boudriot (1921-2015) 11

David PLOUVIEZ

LE XX^e SIÈCLE DU TECHNIQUE. FORMATION, RECHERCHE ET ÉCONOMIE

*Dossier coordonné par Guy Brucy, Florent Le Bot,
Cédric Perrin, François Wassouni*

Pour une histoire culturelle du siècle du Technique 17

Guy BRUCY, Florent LE BOT, Cédric PERRIN, François WASSOUNI

Les deux rêves du Technique. De la mise en ordre à la mise en espace 21 3

Guy BRUCY et Florent LE BOT

**L'apprentissage à l'épreuve du droit du travail
De la socialisation familiale à l'enseignement professionnel (1851-1936)** 39

Claude DIDRY

**Du métier au technique. Les évolutions d'une formation
ouvrière dans les écoles d'entreprise de l'automobile (1919-1989)** 53

Nicolas HATZFELD et Emmanuel QUENSON

**L'apprentissage artisanal dans l'enseignement professionnel :
enjeu des relations État-artisanat du milieu des années 1950 à 1971** 67

Cédric PERRIN

**L'enseignement technique industriel en Algérie :
projets et enjeux (1900-1958)** 83

Stéphane LEMBRÉ

**La formation professionnelle des agents des postes
et télécommunications au Cameroun français (1951-1959)** 97

Yves Barthélémy ZOA ATEBA

De la recherche à la technique L'Union technique de l'automobile et du cycle, un modèle de laboratoire innovant (1943-1970)	115
<i>Laurent LECLOU</i>	

Les nouvelles formes de technoscience universitaire comme produit de la R&D industrielle? L'exemple du transfert CNET-ENS Cachan.....	129
<i>Michel ATTEN</i>	

LES COLLECTIONS TECHNIQUES – RECHERCHES ET ACTUALITÉS

Actualités des collections

<i>L'Empire de la couleur. De Pompéi au sud des Gaules</i> Images, gestes et techniques.....	149
<i>Mathilde CARRIVE</i>	

<i>L'esprit et la main. Héritage et savoir-faire des ateliers</i> <i>du Mobilier national. Exposition à la Galerie des Gobelins,</i> <i>jusqu'au 17 janvier 2016</i>	157
<i>Catherine CARDINAL</i>	

4

Recherches sur les collections

La politique d'enrichissement des galeries du Conservatoire des arts et métiers (1849-1880)	165
<i>Marie-Sophie CORCY</i>	

Sur la classification des objets techniques selon Simondon	183
<i>Vincent BONTEMS</i>	

VARIA

Reynold Arnould : un peintre à l'usine Esthétique industrielle et mécénat d'entreprises dans la France de la Reconstruction.....	201
<i>Gwenaële ROT et François VATIN</i>	

COMPTES RENDUS DE LECTURE

- Mihnea Dobre** 229
 Jacques Rohault, *Traité de physique*, édition par Simone Mazauric, Paris, Édition du Comité des travaux historiques et scientifiques (Collection CTHS Sciences n° 12), 2014, 830 p.
- Michèle Virol** 233
 Benjamin Deruelle et Bernard Gainot (dir.), *La construction du militaire. Savoirs et savoir-faire militaires à l'époque moderne*, Paris, Publications de la Sorbonne (Collection Guerre et Paix), 2013, 228 p.
 Émilie d'Orgeix et Isabelle Warmoes (dir.), *Les savoirs de l'ingénieur militaire et l'édition de manuels, cours et cahiers d'exercices (1751-1914)*, actes de la 5^e journée d'étude du musée des Plans-Reliefs, 22 octobre 2010, Paris, musée des Plans-Reliefs, 2013, 138 p.
- Thérèse Bru** 238
 Matthew C. Hunter, *Wicked intelligence. Visual art and the science of experiment in restoration London*, Chicago, University of Chicago Press, 2013, 352 p.
- Hélène Blais** 241
 Pierre-Yves Lacour, *La République naturaliste. Collections d'histoire naturelle et Révolution française (1789-1804)*, Paris, Muséum d'histoire naturelle, 2014, 614 p.
- Stéphane Lembré** 245
 André Poupart de Neuflyze, Gérard Gayot, *L'entrepreneur et l'historien. Deux regards sur l'industrialisation dans le textile (XVIII^e-XIX^e siècle)*, textes présentés et édités par Corine Maitte, Matthieu de Oliveira et Didier Terrier, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013, 260 p.
- Jean-François Gauvin** 248
 Anthony Turner, *Globes, lunettes et graphomètres. Alexandre de La Rochefoucauld et les sciences*, Paris, Les Éditions de l'Amandier (Collection La bibliothèque fantôme), 2014, 137 p.
- Sylviane Llinares** 251
 Christian Borde et Christian Pfister (éd.), **Histoire navale** – *Histoire maritime. Mélanges offerts à Patrick Villiers*, Paris, SPM, 2012, 205 p.
- François Robert** 254
 Ludovic Frobert et George Sheridan, *Le solitaire du ravin. Pierre Charnier (1795-1857), canut lyonnais et prud'homme tisseur*, Lyon, ENS Éditions, 2014, 380 p.

Thérèse Charmasson	258
<p>Florent Le Bot, Virginie Albe, Gérard Bodé, Guy Brucy et Élisabeth Chatel (dir.), avec la collaboration de Régis Boulat, <i>L'ENS Cachan. Le siècle d'une grande école pour les sciences, les techniques, la société</i>, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Collection Carnot), 2013, 422 p.</p>	
Anne-Laure CARRÉ	260
<p>Denis Woronoff, <i>Histoire de l'emballage en France du XVIII^e siècle à nos jours</i>, [Valenciennes], Presses universitaires de Valenciennes (Collection « Transports et mobilités »), 2014, 223 p.</p>	
Françoise Granoulhac	262
<p>Guy Lambert, <i>Une ambition pour les métiers, Paul Guadet et André Boucton, l'architecture des écoles professionnelles</i>, Morez-Paris, Musée de la Lunette-ENSA Paris-Belleville, 2013, 67 p.</p>	
Sophie Lefeez	265
<p><i>Histoire de l'artillerie nucléaire de terre française, 1959-1996, Cahiers d'études et de recherches de l'armée (CERMA)</i>, 2013, hors-série n° 7, 269 p.</p>	
6 Timothée Deldicque	268
<p>Jean-Hugues Barthélémy, <i>Simondon</i>, Paris, Les Belles Lettres (Collection « Figures du savoir » 56), 2014, 267 p.</p>	
Grégory Dufaud	272
<p>Lorraine Daston, <i>L'économie morale des sciences modernes. Jugements, émotions et valeurs</i>, Paris, La Découverte (Collection Futurs antérieurs), 2014 (traduction par Samuel Lézé, présentation par Stéphane Van Damme), 127 p.</p>	
Sophie de Chivré	274
<p>Fabien Knittel et Pascal Raggi (dir.), <i>Genre et techniques, XIX^e-XXI^e siècle</i>, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 276 p.</p>	
Alain P. Michel	278
<p>Xavier Nerrière, <i>Images du travail. Les collections du Centre d'histoire du travail de Nantes</i>, Nantes, Presses universitaires de Nantes, 2014, 272 p.</p>	
Mélanie Roustan	282
<p>Bonnot Thierry, <i>L'Attachement aux choses</i>, Paris, CNRS Editions, collection Le passé recomposé, 2014, 239 p.</p>	

L'Empire de la couleur. De Pompéi au sud des Gaules

Images, gestes et techniques

Mathilde CARRIVE*

En 2014-2015, la peinture murale romaine a été à l'honneur en France. S'est en effet tenue, du 15 novembre 2014 au 22 mars 2015, au musée Saint-Raymond de Toulouse, une exposition intitulée *L'Empire de la couleur. De Pompéi au sud des Gaules*¹, qui a suscité diverses publications et initiatives. Outre le très beau catalogue², un numéro des *Dossiers d'archéologie* a été dédié à la peinture romaine de Pompéi aux Gaules³ et un web-documentaire a été mis en ligne pour retracer l'expérience de recréation d'une fresque antique réalisée dans le cadre de l'exposition⁴. L'occasion a également été saisie pour réunir à Toulouse le colloque annuel de l'Association française pour la peinture murale antique, au sein duquel une attention particu-

lière a été portée aux décors du sud des Gaules.

Le titre de l'exposition traduit l'ambition du programme: il ne s'agissait pas seulement de présenter les productions des provinces romaines de Narbonnaise et d'Aquitaine, mais bien de réfléchir sur la construction de la culture visuelle et la diffusion des techniques dans l'Empire romain. Par ailleurs, la mise en avant de la «couleur» – que justifie Pascal Capus dans l'introduction du catalogue – place au centre des réflexions la matérialité du décor, choix qui constitue un des grands intérêts de l'exposition et des initiatives qui y furent liées.

149

* Mathilde Carrive est docteur en archéologie et actuellement membre de l'École française de Rome. Ses recherches portent sur le décor et l'architecture du monde romain antique, avec une attention particulière portée à la technique de la peinture murale. Elle a récemment coédité *Aux sources de la Méditerranée antique. Les sciences de l'antiquité entre renouvellements documentaires et questionnements méthodologiques*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, Collection Héritages méditerranéens, 2014. Contact: mathilde.carrive@gmail.com.

Une culture visuelle romaine

L'exposition et son catalogue s'attachent en premier lieu aux modes de réception, en Gaule, de la technique de la peinture murale, telle qu'elle s'est développée en Grèce dès le v^e ou le iv^e siècle av. J.-C., puis s'est implantée en Italie au ii^e siècle av. J.-C. Dans le catalogue, le cadre général est dressé par Alexandra Dardenay⁵, avant que la problématique ne soit déclinée plus localement, avec deux articles consacrés à l'Aquitaine et à l'une de ses villes principales, Bordeaux⁶, et deux autres à la Narbonnaise et à sa capitale⁷.

La démarche est chaque fois similaire : regarder quel écho ont eu, dans le sud des Gaules, les modes décoratives qui se sont succédées en Italie. À l'exception de Myriam Tessariol qui a structuré sa réflexion en deux axes (originalité des peintures de Bordeaux et influence des modèles campaniens), les auteurs ont adopté un plan chronologique qui suit les Quatre Styles Pompéiens, c'est-à-dire les quatre grandes périodes stylistiques identifiées à Pompéi par August Mau, qui constituent encore aujourd'hui le cadre interprétatif dominant pour la peinture murale romaine⁸. C'était également le parti pris de l'exposition, qui proposait un cheminement depuis le I^{er} jusqu'au IV^e Style, avant d'aborder des sections plus thématiques. On voit ainsi comment la technique est apparue en Gaule, d'abord sporadiquement, dès le ii^e siècle av. J.-C., puis s'est diffusée en lien étroit avec les schémas et les motifs élaborés à Rome, avant de devenir, dans le courant du i^{er} siècle ap. J.-C., une production plus autonome. Se révèle alors l'intérêt de se concentrer sur le Sud des

Gaules, zone la plus précocement en contact avec la culture gréco-romaine, qui livre par conséquent les attestations les plus anciennes de peinture murale.

On a pu reprocher aux études sur la peinture murale provinciale de rester enfermées dans une grille de lecture « pompéio-centrée » qui n'était pas nécessairement adaptée aux réalités régionales, notamment pour ce qui concerne les datations stylistiques. Le risque est également de glisser vers une lecture trop rigide des modes de réception en termes de rapport avec les « modèles » italiens ou campaniens – terme utilisé entre guillemets dans la présentation de l'exposition mais que l'on trouve dans le catalogue – qui tend à oblitérer la complexité des modes de formation et de circulation des images.

Néanmoins, cette exposition et son catalogue constituent la preuve que la peinture murale en Gaule, résultat de la pénétration de la culture gréco-romaine dès le ii^e siècle av. J.-C., ne peut pas être pensée indépendamment des productions grecques d'abord, puis italiennes, y compris à partir du moment où elle semble avoir pris une certaine autonomie. En effet, si l'on voit se former, en Aquitaine et en Narbonnaise, à partir de la seconde moitié du i^{er} siècle ap. J.-C., des tendances propres qui ne suivent plus les courants élaborés à Rome, pour autant, ces dernières puisent quasiment exclusivement dans le répertoire des décors italiens de la fin de la République et du début de l'Empire. L'exemple le plus parlant est sans doute celui des candélabres, motif de scansion de la paroi si caractéristique de la peinture gallo-romaine au

moins jusqu'à la fin du II^e siècle ap. J.-C. et directement issu du III^e Style, tel qu'il est né à Rome sous le règne d'Auguste. L'expression de « choc pictural » utilisée par A. Dardenay à propos de la réception du III^e Style traduit bien la manière dont les ateliers provinciaux se sont approprié un motif augustéen qui est loin de connaître un succès aussi prolongé en Italie centrale. Il est par ailleurs significatif que les scènes figurées qui ornent les parois du sud des Gaules soient toutes issues du répertoire gréco-romain, comme il ressort des analyses proposées par les différents auteurs.

Ainsi, la confrontation proposée dans l'exposition entre des décors du sud des Gaules, dont certains étaient montrés ici pour la première fois, et de nom-

breuses peintures venues pour l'essentiel de Campanie permet de donner toute sa mesure à l'expression de « culture visuelle romaine » (fig. 1). Car c'est bien ce qui apparaît avec force sur les plaques d'enduit peint exposées au musée Saint-Raymond : le partage de schémas et d'un répertoire iconographique qui, bien que connaissant différentes interprétations locales ou régionales, apparaissent comme les marques d'une culture commune à tout l'Empire romain. Cette réussite doit être saluée car c'est à notre connaissance la première fois que l'on voyait se côtoyer de si près peinture gauloise et peinture italienne, avec des objets venus aussi bien du musée du Louvre que du musée archéologique de Naples.

Du geste à l'image : un éclairage inédit sur la figure de l'artisan

151

Avec l'expression « Empire de la couleur », les commissaires de l'exposition font référence aux jugements antiques qui opposaient la peinture romaine, fondée sur les contrastes chromatiques, et l'art grec qui favorisait la ligne⁹. Ils mettent ainsi l'accent sur la matérialité des décors romains qui jouent de la superposition et de la juxtaposition de différentes couches de peinture (fig. 2). Ce choix fait pleinement sens puisque la problématique des techniques est très présente dans l'exposition.

Dans le catalogue, l'article d'Hélène Eristov¹⁰ propose un dialogue serré entre textes et images afin de faire émerger les critères qui permettent de juger « avec des yeux antiques » la qualité des images

murales. L'attention qu'elle porte au mélange des couleurs, au modelé, au raccourci ou à la disposition des figures dans une scène fait apparaître de manière très concrète ce qui constituait le travail des artisans-peintres.

Le travail d'Aude Aussilloux et Maud Mulliez apporte par ailleurs une lumière neuve sur la technique de la fresque (fig. 3). Restauratrices de formation, les deux chercheuses ont en effet réalisé une peinture murale à fresque, à l'antique, qui était présentée dans l'exposition, accompagnée d'un film montrant la progression de leur expérience¹¹. Ce dernier a été mis en ligne sur le très élégant site <http://tectoria-romana.com/> ; on y trouve également une inter-

view des deux restauratrices et une série de petits films qui décortiquent les différentes étapes de réalisation de la fresque.

Confiantes dans la valeur heuristique de l'expérimentation, A. Aussilloux et M. Mulliez tentaient de répondre à une question précise: les artisans pouvaient-ils parvenir au rendu «miroir» des fresques antiques¹² – une surface brillante parfaitement lisse au toucher – en travaillant uniquement à fresque? Le questionnement s'inscrit dans des débats anciens sur la technique de la peinture murale romaine. La difficulté est en effet que le rendu si particulier de ces enduits ne peut s'obtenir qu'en lissant fortement la couche picturale, opération qui rend plus difficile la «prise» de la fresque. Pour reprendre les termes d'A. Aussilloux et M. Mulliez¹³, en lissant fortement l'enduit, on ferme ses «pores», gênant la remontée de la chaux qui, en carbonatant, fixera les pigments. Il devient dès lors difficile de réaliser des fonds uniformes ou de superposer plusieurs couches de peinture. Voilà pourquoi on a pu supposer que les anciens travaillaient à la détrempe, c'est-à-dire à sec, en utilisant des liants, contre les textes antiques, Vitruve en particulier¹⁴, qui attestent la technique de la fresque pure.

Le résultat auquel elles sont parvenues après de nombreux tâtonnements – deux panneaux enduits et peints reproduisant un angle de pièce, qui ouvraient l'exposition du musée Saint-Raymond – donne raison à l'architecte romain. Il apporte la preuve par l'exemple que l'on peut parvenir à une peinture parfaitement polie et dont les pigments tiennent, avec la technique de la fresque pure. Néanmoins, parmi les solutions trouvées par

les restauratrices, certaines invitent à la discussion. Il en va ainsi de l'application d'une couche d'enduit teinté dans la masse pour la réalisation des fonds – couche de mortier coloré qui peut être fortement lissée avant l'application des motifs, de façon à obtenir un fond parfaitement uniforme et poli. Bien qu'intéressante, cette méthode nous semble une hypothèse qui reste à valider, notamment par des analyses comparatives des couches picturales de la fresque recréée et de fragments antiques¹⁵. Par ailleurs, la retraduction du texte de Vitruve proposée pour étayer cette hypothèse appelle également la prudence¹⁶.

Ces réserves n'ôtent rien à l'intérêt de la démarche, notamment en ce qu'elle permet de faire apparaître la réalité d'un chantier de décoration. À cet égard, les images tournées au cours de l'expérimentation s'avèrent particulièrement précieuses¹⁷. Le film présenté dans l'exposition revêt ainsi une forte valeur pédagogique: les visiteurs de l'exposition pouvaient mettre en relation un geste filmé, son résultat sur la fresque recréée et les traces laissées sur les exemplaires antiques présentés. Pour le public plus spécialisé, il faut se tourner vers les petits films, plus précis, dédiés à chaque étape de la réalisation. À voir A. Aussilloux et M. Mulliez travailler côte à côte sur leurs 10 mètres carrés de paroi, on mesure tout d'abord l'importance de la coordination pour une technique dont les temps d'exécution minutés appellent un travail d'équipe: le travail doit avoir été parfaitement organisé pour ne pas risquer que le mortier ne sèche trop et les tâches bien réparties pour que les différents artisans ne se gênent pas. Les films permettent également de visualiser très

Fig. 1: Vue de l'exposition au musée Saint-Raymond; des panneaux issus d'édifices campariens côtoient des ensembles fragmentaires gaulois (cliché M.-L. Maraval).



Fig. 2: Amour chevauchant un dauphin, Herculaneum (musée archéologique national de Naples, inv. 8984; cliché H. Eristov – ANR Vesuvia).



Fig. 3: Réalisation de la fresque; M. Mulliez et A. Aussilloux travaillent chacune à un candélabre d'interpanneau (© Benjamin Coulon).



concrètement les gestes qui se trouvent derrière les traces que l'on observe sur les parois: la cordelette tendue que l'on pince pour qu'elle applique sa trace rectiligne dans le mortier frais; le pinceau chargé de peinture dont on brosse les poils face à la paroi pour réaliser le mouchetis de la partie basse; le doigt appuyé contre l'enduit pour réaliser un motif un peu délicat, etc. L'expérimentation filmée donne enfin les moyens

d'apprécier à sa juste mesure le degré de précision que demandent certaines manœuvres, comme de réaliser un raccord propre entre différentes journées de travail, c'est-à-dire entre deux zones d'enduits appliquées et peintes à deux moments différents. La réalisation des bordures ajourées, qui demandent la répétition à l'identique de motifs géométriques, apparaît également comme un exercice plus difficile qu'il n'y paraît.

Est ainsi proposé un éclairage inédit sur les gestes des artisans antiques qui permet de mesurer le degré de maîtrise de la technique que ceux-ci avaient atteint. Et c'est selon nous la seconde grande réussite de cette exposition que

de placer sous les projecteurs, par le biais de l'expérimentation, la figure de l'artisan, qui reste le plus souvent caché derrière les images qu'il a produites, faute de documentation¹⁸.

De l'étude des techniques aux techniques de l'étude

Enfin, grâce à l'exposition, au catalogue et au numéro des *Dossiers d'archéologie*, sont données à voir à un large public les méthodes de travail d'une discipline encore jeune¹⁹. En effet, si les images peintes sur les murs de Pompéi ont de longue date intéressé les chercheurs, ce n'est que depuis quelques décennies qu'a été mise en place une méthodologie rigoureuse d'étude des enduits peints et, en particulier, des enduits fragmentaires. À cet égard, nous souhaitons souligner, en guise de conclusion, le succès du XXVII^e colloque de l'Association française pour la peinture murale antique, tenu à Toulouse en novembre 2014. Il a montré l'existence d'une communauté scientifique qui partage désormais des techniques, un vocabulaire et des protocoles d'étude communs, pour une connaissance sans cesse plus approfondie de la peinture murale romaine.

Notes

1. http://saintraymond.toulouse.fr/Archive-L-Empire-de-la-couleur-De-Pompei-au-sud-des-Gaules_a558.html (consulté le 02/05/2015).

2. Pascal Capus et Alexandra Dardenay (éd.), *L'Empire de la couleur. De Pompéi au sud des Gaules. Catalogue de l'exposition présentée au musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse, du 15 novembre 2014 au 22 mars 2015*, Toulouse, Musée Saint-Raymond, 2014.

3. *L'empire de la couleur. La peinture romaine de Pompéi aux Gaules, Dossiers d'archéologie*, n° 366, novembre-décembre 2014, numéro auquel nous avons collaboré. Si certains articles sont des versions raccourcies des textes du catalogue, d'autres représentent une ouverture thématique (avec, par exemple, un article dédié au stuc et un autre à la peinture de chevalet) et chronologiques (ouverture sur l'époque médiévale et sur des problématiques de réception de l'antiquité au XIX^e siècle), afin de donner au grand public une vision globale.

4. <http://tectoria-romana.com/> (consulté le 02/05/2015).

5. « Réception de la peinture romaine dans le sud des Gaules », p. 26-41.

6. Alix Barbet, « La transmission du répertoire italien à la peinture romaine en Aquitaine », p. 56-65 ; Myriam Tessariol, « Les peintures de Bordeaux au I^{er} siècle après J.-C. », p. 66-71.

7. Alexandra Dardenay, « La peinture en Narbonnaise », p. 72-79 ; Raymond Sabrié, « La peinture murale romaine de Narbonne et d'Italie », p. 80-87.

8. August Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei*, Berlin, G. Reimer, 1882.

9. Pascal Capus, « Introduction », p. 11.

10. « Peindre les parois, peindre des images. Le décorateur et l'artiste », p. 42-53.

11. Benjamin Coulon, « 12 jours en immersion. Accélééré de la re-création d'une fresque antique », GK-Vision.

12. En particulier des peintures de la fin de la République et du début de l'Empire, la technique évoluant par la suite.

13. Dans le catalogue, Aude Aussilloux et Maud Mulliez, « Re-création d'une fresque antique », p. 16-23 ; dans le numéro des *Dossiers d'archéologie*, Aude Aussilloux et Maud Mulliez, « Réaliser une fresque à l'antique », p. 78-81.

14. *De architectura*, VII, 5-7.

15. Les chercheuses ont réalisé en amont des observations microscopiques de fragments d'en-

duit antiques, mais elles ne présentent pas de comparaisons avec leur fresque une fois finie, ce qui pourrait permettre de valider définitivement certaines hypothèses.

16. Dans la succession des étapes indiquées par Vitruve (*De architectura*, VII, 5-7: *Sed et liaculorum subactionibus fundata soliditate marmorique candore firmo levigata, coloribus cum politationibus inductis nitidos expriment splendores. Colores autem, udo tectorio cum diligenter sunt inducti, ideo non remittunt sed sunt perpetuo permanentes [...]*), elles ont raison de souligner que la conjonction de coordination *autem* introduit une opposition légère qui traduit deux phases d'application des couleurs (le fond puis le motif). Néanmoins, pour la première phase, la préposition *cum* peut exprimer un simple rapport de contemporanéité (les couleurs appliquées en même temps que les couches de finition) et ne permet pas d'affirmer que la couleur du fond se trouvait mélangée à la couche de finition.

17. C'est ce qui fait la nouveauté de cette expé-

rimentation par rapport à des expériences antérieures. Parmi la liste établie par A. Aussiloux et M. Mulliez (catalogue, p. 21), on peut citer la réalisation d'une paroi à l'antique pour le musée de l'île Sainte-Marguerite ou la reconstitution du décor du *triclinium* de la maison de Marcus Lucretius à l'occasion de l'exposition *Domus pompeiana: una casa a Pompei*, organisée à Helsinki en 2008.

18. À l'exception de la fameuse stèle de Sens, présentée dans les *Dossiers d'archéologie* (Alexandra Dardenay, «La stèle de Sens et le travail des ateliers», p. 52-53), nous possédons en effet très peu de sources sur le travail des peintres-décorateurs.

19. Dans le catalogue, voir Sabine Groetembril et Béatrice Amadei, «Les peintures murales gallo-romaines. Le long chemin de la fouille à la restauration», p. 114-123; dans les *Dossiers d'archéologie*, Julien Boislève, «Les peintures romaines. De la fouille à la restitution», p. 70-75.