HAL open science

Restituer les couleurs d'une peinture restaurée

A Barbet

To cite this version:

A Barbet. Restituer les couleurs d'une peinture restaurée. Virtual Retrospect 2017, Maud Mulliez; Caroline Delevoie, Nov 2017, Pessac, France. pp.25-33. hal-03151147

HAL Id: hal-03151147

https://hal.science/hal-03151147v1

Submitted on 24 Feb 2021

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Version en ligne

Tiré-à-part des Actes du colloque

Virtual Retrospect 2017

M.Mulliez, éd. (2019), Restituer les couleurs // Reconstruction of Polychromy,
Actes du Colloque *Virtual Retrospect 2017*, Archeovision 8, Éditions Ausonius, Bordeaux

A. Barbet

Restituer les couleurs d'une peinture restaurée

pp.25-33

Ausonius Éditions

Conditions d'utilisation :
l'utilisation du contenu de ces pages est limitée à un usage personnel et non commercial.
Tout autre utilisation est soumise à une autorisation préalable.
contact@archeovision.cnrs.fr

Archeovision

Restituer les couleurs d'une peinture restaurée

Alix Barbet, Directrice de recherche honoraire du CNRS
Alix.barbet@ens.fr

Résumé : Comment restituer les couleurs des peintures fragmentaires reconstituées et restaurées ? Nous passerons en revue les différentes solutions qui ont été utilisées en France et en Europe depuis ces cinquante dernières années en nous posant la question de savoir comment concilier les principes éthiques et la nécessaire lisibilité pour le grand public.
Mots-clefs : Peinture fragmentaire, restitution, couleur

Abstract: How to reproduce the colours of reconstructed and restored, fragmentary wall paintings? We will review the various solutions that have been used in France and Europe, for the last fifty years, and ask the question of how to reconcile ethical principles with the necessary legibility for the general public.
Keywords: fragmentary wall painting, restitution, colors

Comment restituer les couleurs et les formes d'une peinture fragmentaire restaurée ?[1] Depuis les toutes premières restaurations, diverses expériences et solutions ont été proposées qui sont donc à passer en revue pour juger de leur adéquation. Le remplacement des couleurs disparues pour redonner aux œuvres mutilées une meilleure lisibilité, est-il destiné aux professionnels ? Au grand public des musées ? Sur quels principes éthiques, esthétiques faut-il se baser ? Nous examinerons les diverses solutions expérimentées au cours de ces cinquante dernières années pour pouvoir en discuter, en essayant de retrouver la date à laquelle elles ont été menées, ce qui n'a pas été toujours possible.

REPEINDRE LES FONDS PLUS OU MOINS INTÉGRALEMENT

Première solution, repeindre entièrement le fond d'une peinture mutilée en restituant les parties manquantes. C'est la solution adoptée pour les peintures romaines provinciales en Europe dans les années cinquante. Par exemple à Trèves, sur la scène de vie quotidienne du palais pré-constantinien, les personnages existent bien et les bâtiments sont en partie restitués (première restauration avant 1946, deuxième restauration en 1956)[2]. On ne distingue pas toujours la limite entre les vraies plaques de peinture et la restitution (fig. 1). Une autre peinture de Trèves, de la maison sous les thermes impériaux (restauration entre 1962 et 1965), montre qu'une zone inférieure est continue ; elle était en place et a été déposée ainsi que les échassiers qui y figurent. La zone médiane, constituée de panneaux rouge ocre sur fond noir, ont leur largeur assurée par la cadence des compartiments de zone inférieure étroits et larges, sur lesquels ils sont calqués, comme cela est habituel, mais la hauteur est une restitution : sans doute l'unité de base est-elle la moitié de la largeur multipliée par trois, très fréquente au Ier siècle de notre ère. La frise de couronnement est restituée sur des éléments d'origine[3]. Toujours à Trèves, le mur vert est entièrement peint (restauration avant 1967) ; on y distingue bien les plaques originelles dont le vert est de ton différent de celui du fond complété[4].

1. Nous remercions tous ceux qui ont bien voulu nous donner quelques précisions, notamment sur les dates de restauration des peintures murales. Particulièrement A. Kirchhof pour les peintures de Hongrie, M. Fuchs pour celles de Suisse, J. Clarke pour la villa d'Oplontis, R. Ling pour les peintures de Verulamium, K. Goethert et W. Weber pour Trèves. Enfin, les discussions, après mon exposé, ont été très profitables pour compléter le panorama et j'en suis particulièrement redevable à F. Monier et à B. Amadei-Kwifati.

2. Hoffmann 1993, 123-154.
3. Reusch *et al.*, 1966, pl. A, 27-28.
4. Thomas 1995, fig. 233.

Fig. 1. Trèves, palais pré-constantinien, scène de vie quotidienne (cl. A. Barbet).

Fig. 2 : Verulamium, insula *XXI, cour de la maison 2 (cl. A. Barbet).*

Toujours à Trèves, pour des décors de plafonds à réseau, les fragments et les plaques se distinguent parfaitement sur leur fond blanc, et les morceaux-clefs assurent les dimensions restituées aux caissons. Pour le plafond du baptistère (restauration 1955-1959), les collages donnent la largeur des carrés et par déduction les dimensions des hexagones[5]. Pour le plafond de la curie von der Leyen (restauration en 1988), la lisibilité des motifs décoratifs est donnée par les parties restituées, car ils sont trop discontinus sur les fragments d'origine[6].

À Verulamium, dans l'*insula* XXI, dans la cour de la maison 2, (restauration 1956-1957), si la frise de rinceaux peuplés montre un enchaînement des motifs d'origine, c'est surtout le fond coloré en jaune qui assure une continuité visuelle. En revanche, la zone médiane, entièrement peinte de couleurs très denses, ne permet pas de distinguer les vrais fragments du fond et donc d'assurer la probabilité de la restitution (fig. 2). À Avenches, *insula* 18, dans la maison au Salon rouge (restaurations en 1962), les interstices entre les fragments ont été peints en rouge, ce qui assure une continuité visuelle mais qui ne se distingue pas assez des fragments authentiques[7].

5. Weber 2010, 209-210, fig. 3.
6. *Ibid*. 214, fig. 4 et 5.
7. Fischbacher & Fuchs, éd. 2006, 89-90.

Fig. 3. Aquincum, palais du Légat (cl. A. Barbet).

À Aquincum, dans le palais du Légat (restauration en 1968, puis en 2000-2007), les fragments sont reliés entre eux par les fonds ou par les bandes de couleur appropriés, ce qui rend bien visible le schéma d'ensemble, de même pour les caissons du plafond, bien mis en place[8]. La différence de ton entre éléments d'origine et espaces reconstitués permet de bien les distinguer (fig. 3). À Cnossos, les dauphins sont entièrement peints, de même à Théra, les singes (restauration avant 1983), on ne peut confondre les parties restituées des fragments réels.

À Limoges, rue Vigne-de-Fer (restauration avant 1969), les fonds sont aussi entièrement coloriés mais des zones sont laissées en blanc, en retrait, pour indiquer l'absence d'éléments. Toutefois, si la zone inférieure encore une fois est une frise continue qui était en place sur le mur d'origine, les zones médianes et supérieures sont des reconstitutions dont les fragments sont parfois rapprochés sans collage avéré. Sur le mur restitué au musée de l'Évêché à Limoges, du fait du manque de place, le panneau rouge central a bien la même largeur que le compartiment à fauve bondissant au-dessous, mais celui de gauche a été rétréci pour permettre de loger la demi-colonne en relief qui donne la hauteur des zones médiane et supérieure[9]. Une petite maquette permet de redonner un rythme satisfaisant à ce décor qui ornait le mur du péristyle de la maison.

Pour la villa de la Sioutat à Roquelaure (restauration en 1962-1963), le même système de couleur totale a été adopté, par le même restaurateur, C. Bassier, avec des fragments quasi fondus dans la masse, avec des plages blanches[10]. À Périgueux, les peintures de la cave Pinel (restauration entre 1965 et 1973) se présentent de façon uniforme, sans aucune lacune ou presque et les fragments sont peu discernables[11].

Il est évident que cette solution d'intégration totale ne correspond pas aux principes éthiques, édictés par la charte de Venise de 1964, dont nous pouvons rappeler les principes de l'article 9 : "La restauration est une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse, sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps. La restauration sera toujours précédée et accompagnée d'une étude archéologique et historique du monument".

TRATTEGGIO

C'est à ce moment-là, dès les années 1960, que Cesare Brandi invente le système du *tratteggio*, ces petits traits de couleur pure visant à réintégrer de façon visuelle les lacunes d'une peinture, afin de rétablir une continuité optique, en concordance avec les recommandations de l'article 12 de la charte de Venise : "Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire".

Ainsi, à Narbonne, au Clos de la Lombarde, dans la maison à Portiques (restauration en 1979-1980), la grande peinture du génie, est rendue bien lisible par l'emploi de cette technique qui donne une vision assez claire de la scène, en complétant le corps du génie par exemple, mais en laissant les lacunes par des zones blanches[12]. Au sommet l'architecture est complétée par des traits marron. Mêmes les objets sont complétés par un *tratteggio* : la poire, le plat.

8. Poczy 1958, 103-148.

9. Barbet 2008a, 143-145, fig. 204.
10. Barbet 2008a, 89-91, fig. 107, 112, 113.
11. Barbet 2008a, 86-87, fig. 100.
12. Sabrié 2014, 85, fig. 12.

Fig. 4. Aquincum, maison du Centurion (cl. A. Barbet).

Le même système, qui convient bien pour les peintures figurées, a été adopté pour une des Muses des peintures des thermes publics de Lisieux (restauration 1977-1984)[13]. De la même façon, la peinture de la maison du Centurion à Aquincum (restauration 1977-1984) montre l'emploi de *tratteggio* pour le personnage et les corbeilles qu'il porte sur une perche en équilibre sur l'épaule, ce qui leur restitue un volume reconnaissable[14] (fig. 4).
Toutefois, pour les peintures très lisses des styles pompéiens notamment, une variante a été proposée, celle de pointillés de couleur pure au lieu des petits traits.

TRACÉS LINÉAIRES BLANCS

Un nouveau système à base de traits blancs a été expérimenté avec succès pour les peintures trop lacunaires ou non figuratives. Il sert par exemple à redonner une forme complète à des animaux. Ainsi dans la villa de Mercin-et-Vaux (restauration en 1978), des traits blancs ont servi à rendre plus lisibles la scène de lutte entre l'aigle et le serpent et celle des pygmées contre les grues ; par ailleurs, de simples traits également blancs délimitent les compartiments de plinthe[15]. À Amiens, rue des Cordeliers, sur le site de l'ancienne caisse d'Épargne (restauration en 1975-1976), pour rendre lisible le griffon en galop volant, les traits bancs se sont avérés indispensables. Il ne s'agit plus de restituer les couleurs mais les formes pour identifier le sujet[16].
Ce système, sobre, est celui expérimenté dans la région de Naples, notamment dans la villa de Poppée à Oplontis (restauration entre 1970 et 1973), où les traits sont à la fois gravés et peints en blanc et conviennent pour tracer les grandes lignes des architectures en trompe-l'œil ou pour encadrer les plafonds recomposés, sans surcharger les zones lacunaires[17].

TRACÉS EN LIGNES DE COULEUR

Une variante colorée a été expérimentée, en utilisant des traits marron, ainsi à Alésia, dans l'hypocauste n° 1 (restauration en 1977) pour tracer le rinceau et ses bordures. Il a été dé-restauré et re-restauré (en 2012)[18] en colorant en traits pleins, toujours marron, les bordures devenues plus explicites, à droite (fig. 5). Y-a-t-il un risque de faire confusion avec les tracés à la *sinopia* antiques ? Comme on les retrouve parfois à Pompéi, sur la moitié de fronton disparu de la maison du Labyrinthe ou, sur la peinture non terminée, esquissée à la *sinopia*, dans la maison des Peintres au Travail[19]. En principe non, puisque ces tracés sont peints sur l'épiderme moderne. Si l'emploi des traits blancs était arbitraire, le trait marron, imaginé par les restaurateurs, vise peut-être à évoquer la *sinopia* d'un tracé préparatoire ?

Fig. 5. Alésia, hypocauste n° 1 (cl. B. Amadei).

13. Barbet 2008a, 268-271, fig. 419.
14. Szirmai 1984, 247-253.
15. Barbet 2008a, 171-175, fig. 252-253. Barbet & Allag 1997, fig. 107.
16. Barbet 2008a, fig. 372-373.
17. De Franciscis 1975, 9-38, fig. 8, 24, 25.
18. Grapin *et al.*, 2014, 336 sur la reprise des restaurations.
19. Varone 1995, fig. 11.

Fig 6. Avenches, insula *10, voûte de pièce sur hypocauste (cl. A. Barbet).*

À Avenches, *insula* 10, le décor de la voûte de la pièce sur hypocauste (restauration en 1995) est rendu lisible par de simples traits marron qui complètent les cadres des différents compartiments[20] (fig. 6). À Mari, dans le palais (restauration en 1990), les visages, dont ne subsistent plus que des profils incomplets, sont suggérés par un simple trait noir, utilisé en contour par les peintres, bien visible dans les scènes plus complètes[21].

Dans la villa de Plassac (restauration en 1982), on a expérimenté des traits proches de la couleur de l'objet à compléter : beige pour le torse et la tête de l'Amour, vert pour l'aile du cygne qu'il monte[22]. À Saintes, sur le site de Ma Maison (restauration en 1984), on s'est contenté d'esquisser les perles et pirouettes jaunes qui bordent le médaillon contre lequel est placé la sphinge, sans restituer le corps du dauphin plongeant, visible dans ce médaillon. Il s'agit d'un choix esthétique, destiné à centrer l'attention sur l'extraordinaire maîtrise du peintre à rendre le visage de la sphinge avec de multiples couches de couleur (fig. 7).

Sur le plafond de la maison de Dionysos à Thina (restauration avant 1955), les personnages sont complétés en traits marron, mais le restaurateur a repeint certains détails, dont le visage du dieu lui-même, comme on le voit, d'après le cliché d'archives avant restauration[23]. À Pergame, dans la maison 3, l'usage de différentes couleurs, dont le vert et le marron, visent à compléter ce décor à réseau qui, sans ce complément, serait illisible (restauration avant 1995).

Fig. 7. Saintes, site de "Ma Maison" (cl. A. Barbet).

Ces compléments graphiques, utilisés aussi bien pour des encadrements que pour des sujets figurés, qui ne cherchent pas à restituer la totalité de la surface des couleurs disparues, sont indispensables pour rendre lisibles les décors et ne se confondent pas avec l'original. Ainsi, à Famars (restauration en 1984-1985), au lieu-dit Jardin à Pois, la silhouette de l'Apollon citharède serait incompréhensible sans ce tracé, mais on perd une partie de la polychromie, on ne restitue pas l'épaisseur du corps (fig. 8a, 8b). De même, les bordures à motifs géométriques de Bordeaux, trouvées aux Allées de Tourny (restauration en 1982), dans la pièce à double mosaïque, nécessitent ce complément minimal, tracés toujours en traits marron[24].

À Lisieux, également, dans les thermes publics retrouvés sous le centre hospitalier (restauration en 1992), la zone d'imitation d'*opus sectile* est rendue bien claire par des traits de couleur qui soulignent la présence d'une pelte à droite et le décor à panneau et fronton semi-circulaire à droite, bien esquissé par le même système de tracés linéaires[25].

20. Fischbacher & Fuchs, éd. 2006, 46-62.

21. Cf. B. Muller dans le même volume, p. 87-98.
22. Barbet 2008a, 141-143, fig. 199, 200. Barbet & Allag 1997, fig. 108.
23. Barbet 2013, 272-276 ; comparer les figures 405 et 406.
24. Barbet 2008a, fig. 479.
25. Barbet 2008a, fig. 417.

Fig. 8a, 8b. Famars, lieu-dit Jardin à Pois, Apollon avant et après adjonction de traits colorés (cl. A. Barbet).

À la Croisille-sur-Briance, dans la villa du Liégeaud (restauration en 1982), le grand décor à fond rouge ocre et candélabre à tiges croisées n'est pas très lisible pour les spectateurs car il est très fragmenté, avec uniquement des traits blancs de raccord. Heureusement une petite restitution en couleur vient apporter quelques éléments de lecture. Quant aux traits blancs ou jaunes, ils sont seulement indicatifs de la restitution plausible proposée, sans collages entre les plaques-témoins[26].
À Glanum, les peintures de la maison aux Deux Alcôves XVIII ont été déposées, et on a utilisé de simples traits marron encore pour rendre uniquement les encadrements (restauration en 1992)[27]. Le rouge cinabre de la bordure a viré au noir peu de temps après la découverte et seul le fac-similé, qui avait été créé en 1988 pour les touristes au pavillon d'accueil, rend un peu de la splendeur passée de ce décor de IIe style pompéien aux bordures rouge vif, dont une petite plaque garde la preuve[28]. Ainsi, au lieu de surcharger les originaux de couleurs, le fac-similé serait-il une alternative ?

SABLE NATUREL OU COLORÉ

Autre expérimentation, on utilise du sable, de teinte naturelle, pour donner à une silhouette tout son volume. Ainsi en est-il du cortège en ombres chinoises des prêtres isiaques déroulant chacun un *volumen* à Chartres, place des Épars (restauration en 1991)[29] ou encore à Périgueux, rue des Bouquets (restauration en 1998), de ce gladiateur armé d'un bouclier et d'une lance qui vient d'abattre son adversaire gisant à terre et qu'un homme vient chercher sur un brancard. Dans le cas présent, le dessin complet, placé à côté du panneau restauré, est nécessaire pour appréhender toute la scène, car compléter les silhouettes du brancardier et du gladiateur tombé, dont les détails restent hypothétiques, serait excessif au regard de la déontologie définie par la charte de Venise, à appliquer[30].
À Gightis et à El Alia (restauration avant 1964), on a peint le sable afin de rendre une simple silhouette en marron pour donner une idée de la posture des différents animaux. Ceux qui n'ont pas été complétés de cette façon sont en fait peu identifiables pour le grand public. Les personnages sont esquissés de la même façon[31].

26. Dumasy 1993, pl. II, III.
27. Les peintures restaurées se trouvent dans les réserves du musée des Alpilles à Saint-Rémy de Provence.
28. Barbet & Allag 1997, 48, fig. 50-51.
29. Barbet 2008a, 271-274, fig. 424. Barbet & Allag 1997, fig. 111.
30. Barbet *et al.* 1999, fig. 15.
31. Barbet 2013, fig. 428, 451.

Fig. 9. Chartres, site du Cinéma (cl. B. Amadei).

Encore à Chartres, sur le site du cinéma (restauration en 2015), un Amour est rendu en silhouette très légère en raison du choix d'un sable très clair pour découper sa silhouette, cernée d'un léger relief plus blanc, tandis que le sable est plus sombre pour évoquer le codex de la place des Épars (fig. 9). De même à Orange, rue de l'Hôpital (restauration en 1993), le sable est très clair pour compléter un fleuron.

On fait finalement aussi l'usage de sable coloré pour donner – enfin – une certaine polychromie à ces "membra disjecta". Le résultat sur les peintures de Strasbourg, place Kléber, dé-restaurées et re-restaurées est intéressant (restauration en 2011)[32]. Les deux figures dionysiaques restaurées en 1905-1910 et exposées au musée étaient peu compréhensibles. Le même panneau, dont les faux collages ont été éliminés, recomposé avec les fragments d'origine qui sont bien distincts des fonds aux sables colorés en restitue la riche polychromie (fig. 10). Le dessin de restitution de la scène centrale d'Hercule arrachant la ceinture à l'amazone aurait mérité d'être reporté sur l'original[33]. C'est le même système qui a été adopté pour la scène d'Énée fuyant la ville de Troie. Sur l'ancien panneau, l'on reconnaît à peine Énée prenant par la main son fils Ascagne et encore moins Anchise. Les trois personnages sont plus explicites sur la restauration par les silhouettes en sable, accompagnés de traits gravés, dont Anchise sur l'épaule d'Énée, restitué grâce à d'infimes traces sur le côté, et selon d'autres exemples du mythe[34].

Fig. 10. Strasbourg, place Kleber (cl. A. Barbet).

Encore un exemple de l'intérêt de cette méthode, les graffitis à Lisieux, sur le site du centre hospitalier, dans les thermes publics (restauration en 1992-1994), sont bien plus compréhensibles lorsqu'on a coloré en sable l'entablement à caissons qu'ils surmontent[35].

Sur de grands panneaux, dont la largeur et la hauteur sont pratiquement reconstitués, on pouvait penser que de simples traits de couleur pour conduire l'œil suffiraient, comme sur les deux parois quasi complètes de Vaison-la-Romaine, de la maison au nord de la cathédrale (restauration en 1986) exposés au musée[36]. C'était sans prendre en compte le ressenti des visiteurs. Lors de l'inauguration des peintures aux cimaises du musée de Vaison, un des officiels s'est exclamé que cela ressemblait à …des cartes de géographie !

FAC-SIMILÉS

Il fallait donc trouver d'autres solutions où l'on puisse restituer une polychromie d'origine sans toucher aux originaux. L'idée de fac-similé, grandeur nature, nous a semblé utile à expérimenter. Ainsi, à Fréjus, au lieu d'exposer des panneaux déposés de la grande salle d'apparat de la place Formigé, très dégradés (restauration 1990-1993)[37], un fac-similé est

32. Amadei-Kwifati 2014, 73-75.
33. Nunes Pedroso 2012, 76, fig. 1.
34. Barbet 2008a, fig. 275, 276.
35. Barbet & Fuchs 2008, 42, fig. 29.
36. Allag *et al.,* 1987, pl. VI.
37. Barbet 2008a, fig. 82.

Fig. 11. Martizay, Saint-Romain, fac-similés et vitrines au musée (cl. C. Allag).

exposé au musée, avec un seul témoin original à gauche, et une maquette de l'ensemble de la maison placée devant.
Le tombeau des Caryatides à Sveshtari conserve des traces importantes de la polychromie des statues. Pour une exposition à Saint-Romain-en-Gal, un fac-similé du mur du fond (réalisé en 1998) a permis de la restituer de façon complète[38].
À Martizay, à Saint-Romain, le décor à fond rouge ocre du terrain Barnier a été reproduit grandeur nature (réalisé en 2009) et, devant, les fragments authentiques sont présentés en vitrine. Il suffit d'appuyer sur un bouton devant l'un des éléments de la vitrine pour que la place du fragment ou de la plaque s'illumine sur le fac-similé, donnant un semblant de réalité à cette restitution. De même pour le décor à fond blanc du terrain Carcaud, présenté en fac-similé également. Il y a un côté ludique, exploratoire, intéressant pour le grand public qui est actif (fig. 11). Toutefois, le fait d'éclairer les fragments sous vitrine devra être contrôlé en termes de conservation.

PANNEAUX DE BOIS COLORÉS

À Amiens, les plaques des peintures de l'Oratoire ont été restaurées et transférées sur des galettes d'Aérolam de nid d'abeille, puis fixées sur un grand panneau de bois entièrement coloré pour restituer l'ordonnance de cette paroi à plusieurs candélabres (restauration en 2001). Les plaques sont donc amovibles. Bien entendu, il est nécessaire de contrôler l'hygrométrie et la température pour que le bois ne se déforme pas avec le temps.
Le même système est en cours de réalisation pour des peintures du XIIe siècle de notre ère qui ornaient le pavillon karakhanide d'Afrasiab, à Samarkand (restauration commencée en 2017).

SCÉNOGRAPHIE ET PROJECTION DE COULEURS

À Charleville-Mézières, au quartier de Moncy-Saint-Pierre, un grand décor de plus de 4 m de haut a pu être reconstitué (restauration en 2007) et on a utilisé de simples traits de couleurs pour relier les différents panneaux. Le résultat n'est pas très lisible pour un public non averti. Au milieu d'architectures fictives, un grand tableau présente Hylas et les nymphes, en silhouettes de sable clair[39]. Pour aider le grand public, une grande scénographie a été projetée sur les peintures, ce qui change totalement la perception de la paroi dans le musée. On lit parfaitement les imitations d'*opus sectile* en zone inférieure et moyenne, et surtout le grand tableau d'Hylas assailli par les nymphes est complétement restitué dans un style kitch, certes discutable. On distingue bien les plaques originales sur les parties claires de la paroi, mais on les voit moins bien dans les zones très saturées lors de la projection[40]. En faisant varier auprès du public l'éclairage de la paroi, par paliers successifs, dans un film de douze minutes, on lui permet de restituer mentalement les différentes étapes

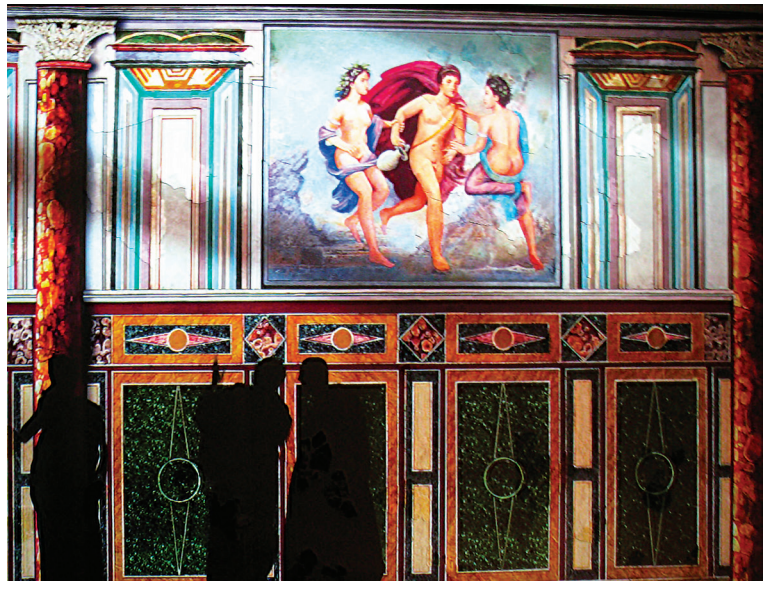

Fig. 12. Charleville-Mézières, quartier de Moncy-Saint-Pierre, mise en lumière projetée (cl. A. Barbet).

38. Barbet & Coupry à paraître, fig. 12.

39. Barbet 2008a, 282-284.
40. Barbet 2008b, fig. 17c.

de la réalisation de cette fresque et l'éclat de la peinture d'origine (fig. 12). Bien entendu, les lumières sont adaptées aux œuvres et ne devraient pas nuire à la conservation des pigments.

C'est le même procédé qui est employé pour montrer la polychromie de certains portails ou façade de cathédrales, comme celui de Reims, que l'on met désormais en valeur et dont la polychromie a longtemps été sous-estimée.

CONCLUSION

Cette revue des différentes pratiques au cours des dernières décennies reflète l'évolution de la perception d'une œuvre fragmentaire et la façon dont archéologues, restaurateurs et conservateurs de musées proposent de la rendre lisible sans la dénaturer. Les différentes solutions expérimentées, en principe toujours réversibles, témoignent de sensibilités différentes selon les pays, les générations, les modes. Un seul principe semble faire consensus, celui de bien distinguer l'original du reconstitué, non seulement en raison de valeurs éthiques mais aussi esthétiques. Aucune des solutions ne doit être imposée au détriment des autres et une variété d'approches doit permettre à l'observateur de pouvoir rêver à une œuvre qu'il reconstituera à sa façon, mentalement.

Bibliographie

Amadei-Kwifati B. (2012) : "La dé-restauration des peintures de Strasbourg : pour une nouvelle approche", in : Schnitzler, dir. 2012, 73-75.

Amadei-Kwifati, B. et Nunes Pedroso, R. (2013) : "Les méthodes mises au point au CEPMR en matière de restauration des enduits peints. Panorama des dix dernières années", in : Boislève *et al.*, dir. 2013, 255-259.

Allag, C., Barbet, A., Galliou, F., Krougly, L. (1987) : *Peintures romaines, musée de Vaison-la-Romaine*, guide-catalogue, Vaison-la-Romaine.

Barbet, A. (2008a) : *La peinture murale en Gaule romaine,* Paris.

— (2008b) : "Déontologie de la restitution idéale d'un décor", 269-278.

Barbet, A. et Coupry, C. (à paraître) : "La polychromie dans les tombeaux de Chipka et de Sveshtari", *Actes du colloque "Graves, Tombs, Necropoleis in their Settlement Environment in the Eastern Mediterranean – Classical to Hellenistic Period", Sofia, Bulgarie, 9-13 octobre 2016.*

Barbet, A. et Allag, C. (1997) : *La peinture romaine. Du peintre au restaurateur,* Saint-Savin.

Barbet, A. et Fuchs, M., dir. (2008) : *Les murs murmurent*, *graffitis gallo-romains,* catalogue de l'exposition créée au musée romain de Lausanne-Vidy, du 6 juin au 26 octobre 2008, Lausanne.

Barbet, A., Bost, J.-P., Girardy-Caillat, C., Lefevre, A., Amadei, B. (1999) : *La peinture Romaine. Fresques de gladiateurs à Périgueux*, catalogue de l'exposition présentée au musée du Périgord, Périgueux, du 14 mars au 13 septembre 1999, Périgueux.

Blanc, N., dir. (1998) : *Au Royaume des Ombres. La peinture funéraire antique (IVe siècle av. – IVe siècle ap. J.-C.),* catalogue de l'exposition musée et sites archéologiques de Saint-Romain-en-Gal-Vienne,8 octobre 1998-15 janvier 1999, Paris.

Boislève, J., Dardenay, A. et Monier F., dir. (2013) : *Peintures murales et stucs d'époque romaine. De la fouille au musée, Actes des 24e et 25e colloques de l'AFPMA, Narbonne, 12 et 13 novembre 2010 et Paris, 25 et 26 novembre 2011,* Pictor 1, Bordeaux.

—, dir. (2014) : *Peintures et stucs d'époque romaine. Révéler l'architecture par l'étude du décor, Actes du 26e colloque de l'AFPMA, Strasbourg, 16 et 17 novembre 2012,* Pictor 3, Bordeaux.

Capus, P., Dardenay, A., dir. (2014) : *L'Empire de la couleur, de Pompéi au sud des Gaules,* catalogue de l'exposition musée Saint-Raymond, musée d'archèologie de Toulouse, Toulouse.

Cuscito, G. et Lehmann, T. (2010) : *La basilica di Aquileia, storia, archeologia ed arte, Atti della XL Settimana di Studi Aquileiesi, 7-9 maggio 2009, Antichità Altoadriatiche, LXIX-1, Trieste.*

De Franciscis, A. (1975) : "La villa romana di Oplontis", *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghäusen, 9-38.

Delevoie, C. et Vergnieux, R., ed. (2008) : *Virtual Retrospect 2007*, *Actes du colloque Pessac (France), 14-16 novembre 2007*,Bordeaux.

Dumasy-Mathieu, F. (1993) : *La villa du Liégeaud et ses peintures. La Croisille-sur-Briance (Haute-Vienne)*, Paris.

Fischbacher, V. et Fuchs M., éd. (2006) : *"Vingt ans de restauration de peintures murales par le Laboratoire du musée romain d'Avenches", Document du musée cantonal d'archéologie et d'histoire de Lausanne, La Gazette du Laboratoire de conservation-restauration, 6,* Lausanne, 46-92.

Grapin, C., Lemoigne, L., Allonsius, C. et Amadei-Kwifati, B. (2014) : "Les enduits peints dans le nouveau musée d'Alésia (Côte-d'Or) : collections anciennes et études nouvelles", in : Boislève *et al.*, dir. 2014, 327-337.

Hoffmann, P. (1993) : "Das Bild einer Villa Rustica auf einer Wandmalerei aus Trier", *Trier Zeitschrift, 56*, 123-134.

Nunes Pedroso, R. (2012a) : "Techniques de réintégration pour les peintures murales restaurées", in : Boislève *et al.*, dir. 2012, 261-265.

— (2012b) : "La restauration de la collection de peintures murales romaines de Strasbourg", in : Schnitzler, dir. 2012, 76-84.

Póczy, K. (1958) : "Az aquincumi Helytartói palota falfestészete", *Budapest Régiségei*,18, 103-148.

Reusch, W., Dahm, L. et Wihr, R. (1966) : "Wandmalereien und Mosaikboden eines Peristylhauses in Bereich der Trierer Kaiserthermen", *Trier Zeitschrift, 29,* 187-235.

Sabrié, R. (2014) : "La peinture murale romaine de Narbonne et d'Italie", in : Capus & Dardenay, dir. 2014, 80-87.

von Steffny, E. (1993) : "Bergung, Konservierung und Montage einer römische Gewölbemalerei", *Neue Forschungen und Berichte, Kataloge und Schriften des bischöflichen Dom-und Diözesanmuseums Trier*, 3, 169-172.

Schnitzler, B., dir. (2012) : *Un art de l'illusion Peintures murales romaines en Alsace,* catalogue de l'exposition, Strasbourg.

Szirmai, K. (1984) : "Újabb adatok az aquincumi Légióstábor falfestészetéhez", *Budapest Régiségei*, 25, 247-253.

Varone, A. (1995) : "L'organizzazione del lavoro in una bottega di decoratori : le evidenze dal recente scavo pompeiano lungo Via dell'Abbondanza", *Meded. Rome*, 54, 124-136.

Weber, W. (2010): "Gli affreschi delle basiliche paleocristiane di Treviri (IV secolo)", in : Cuscito & Lehmann 2010, 205-216.

Et pour voir d'autres exemples de restitution des couleurs sur des peintures fragmentaires, consulter ma base de données "Décors antiques" sur le site du laboratoire d'archéologie AOROC, http://129.199.58.244/fmi/iwp/res/iwp_auth.html;jsessionid=01 DA75650EE74DC011F929EE.wpc1