

ALBA

Le blanc peint au fil du temps romain

Michel E. FUCHS et Alexandra SPÜHLER
Université de Lausanne

Une couleur qui n'en est pas une. Mélangez le rouge, le vert et le bleu et, lumineux, le blanc apparaît. Le latin le désigne par l'adjectif *albus*, terme générique que l'on ne retrouve pas sous cette forme lorsqu'il s'agit de décrire le blanc une fois mis en œuvre. Il est vrai que ce ne sont pas les théoriciens qui usent de la couleur, mais ceux qui en vivent, les artistes et les artisans au fait du pigment et de la teinture. Il convient de citer Goethe:¹ «Peindre de manière claire n'est pas la même chose que produire une image blanche comme de la craie». C'est toute la confrontation entre la sensation du blanc et l'intervention de la lumière pour sa transparence qui est ici sous-jacente. Le blanc est la couleur du soleil pour Empédocle, porté par l'effluve du feu, l'un des quatre éléments aux racines du monde.² Il est l'étendard de la faction des *albati* aux jeux du cirque. Il est le signe de l'hiver. Le blanc habille les morts, nous dit Artémidore.³ C'est la couleur de la toge, marque de la dignité citoyenne. *Alba*, le vêtement des élus.

Le blanc est présent sur les murs, sur les sols, en façades ou dans les maisons romaines. Il s'allie au noir pour nombre de mosaïques. Il se fait marbre pour les *biclinia*, les *impluvia*, les seuils et les fontaines, dans les bandes de raccord et les bas de parois; il recouvre alors les surfaces plus communes, les zones de passage, les parties moins remarquées par les visiteurs, au point qu'il va faire perdre de leur valeur aux marbres blancs au profit des polychromes.⁴ En peinture murale, il devient couleur de fond pour de grandes surfaces, complément, rehaut et touche d'éclairage pour les motifs. «Synthèse optique additive de toutes les couleurs (... le blanc) prend la couleur de la lumière qui l'éclaire»:⁵ est-ce donc cette vision qui a généré un si constant usage du blanc sur les plafonds et les parois de la République et de l'Empire, jouant sur la couleur sourde de l'aube jusqu'aux teintes grisées du soir et aux étincelles nocturnes? Bien que la polychromie soit une caractéristique de la

peinture murale romaine, les décors à fond blanc sont fréquents et ornent différents types de bâtiments et de pièces. Dans les provinces gauloises, ces décors peuvent être répartis en trois catégories:⁶ la première réunit les fonds blancs dits à décor simple dont la surface monochrome est structurée par des bandes et des filets qui forment des encadrements; la zone inférieure du décor est souvent couverte de mouchetis. Les couleurs les plus fréquentes y sont le noir, le rouge et le jaune. Ces décors, économiques et lumineux, se rencontrent dans les maisons modestes, comme dans le quartier artisanal de Vidy fouillé par l'Université de Lausanne. Ils ornent aussi les pièces utilitaires des demeures luxueuses, à l'exemple d'une cage d'escalier de la villa de Pully.⁷ La deuxième catégorie rassemble les fonds blancs à encadrements et motifs raffinés présentant un répertoire décoratif et une palette de couleurs plus riches. Les parois sont divisées en panneaux et inter-panneaux agrémentés de motifs plus ou moins élaborés (tiges végétales, candélabres, guirlandes, animaux, touffes de feuillage, etc.). Là, l'esthétique prime sur l'économie; le fond met en lumière l'abondance des motifs, valorise leurs couleurs. La troisième catégorie regroupe les fonds blancs à structure architecturale avec ou sans représentation figurée. Les décors ne sont alors pas forcément monochromes, mais s'associent à des champs colorés. De tels fonds vont avoir des succès divers, se développant largement dans la première moitié du II^e siècle après J.-C., au point de faire dire à certains qu'ils étaient privilégiés dans un style philhellène sous l'empereur Hadrien.⁸ Pourtant, le blanc du fond ne requiert guère un pigment particulier puisqu'il s'agit de chaux éteinte, nécessitée par le traitement à fresque des peintures murales, agrémentée de grains de calcite ou de poudre de marbre pour rendre la surface plus brillante. Ce n'est toutefois pas la seule manière d'obtenir un blanc. L'analyse d'échantillons suisses et pompéiens a permis de déterminer pas moins de six pigments blancs d'usages différents, essentiellement pour les motifs:⁹ l'aragonite est le pigment blanc le plus fréquemment utilisé, en particulier pour les filets; la craie est quant à elle employée aussi bien pour les motifs que pour certains fonds, notamment dans une galerie de la villa romaine de Börsingen dans le canton de Fribourg. La dolomite est prisée pour la transparence qu'elle apporte aux motifs. À côté de la craie annulaire et de la diatomite, la cérusite apparaît aussi, à base de plomb, plus difficilement détectée. Ces analyses ont montré que la grande variété de pigments blancs relevée par Pline (*Histoire Naturelle* XXXV) et par Vitruve (*De l'architecture* VII), si elle indiquait pour une bonne part la provenance différente des matières, reposait sur une bonne

connaissance et un usage éprouvé de leurs propriétés.¹⁰ Pline choisit de préférence le mot *candidus* pour parler du blanc, insistant sur l'action de la lumière sur la couleur, sur sa brillance; *albus* est présent dans le mot *albarium* pour parler du badigeon des enduits (*Histoire Naturelle* XXXV, 194). *Candidus* serait donc privilégié par l'encyclopediste pour les pigments blancs et leur effet sur la peinture des motifs alors que le mot *albus* dans *albarium* serait réservé aux fonds blancs. Faudrait-il en conclure à l'usage strictement technique du blanc sur les parois romaines?



Fig. 1. Pompéi (I 7,7), Maison du Prêtre Amandus, triclinium, paroi nord. Tableau d'Hercule au jardin des Hespérides. Photo M. Fuchs, Lausanne.

Les peintures murales de Rome et de Pompéi laissent envisager d'autres perspectives. A la fin de la République et au début de l'Empire, on voit deux tendances se mettre en place dans l'utilisation de surfaces blanches, dans la partie haute des parois et dans les tableaux des zones médianes. D'un côté, le blanc permet de faire ressortir personnages, architectures et autres motifs se détachant sur l'horizon, dans une ouverture sur l'extérieur baignant dans la lumière de l'aube; de l'autre, le blanc du fond des tableaux centraux accentue l'effet de copie d'œuvres grecques célèbres, mettant au pinacle les scènes représentées. Les maisons d'Auguste et de Livie sur le Palatin en offrent le modèle tout comme la *villa* sous la Farnésine à Rome.¹¹ Les deux tendances se poursuivent jusque sous Vespasien au moins, comme le font voir plusieurs parois pompéiennes.¹² Le décor d'un triclinium de Pompéi est exemplaire à ce titre: dans la modeste Maison du Prêtre Amandus (I 7,7), il est élaboré autour du milieu du I^{er} siècle après J.-C., dans un style claudien.¹³ Au centre des parois figurent de grands tableaux relatant, sur les longs côtés de la pièce, Persée délivrant Andromède face à la scène de la chute d'Icare, Polyphème et Galatée sur l'un des petits côtés, à gauche de l'entrée. Chacune des scènes offre deux moments du récit dans un paysage aux teintes verdâtres et bleu-tées. Le tableau du fond de la salle se distingue par sa blancheur sur laquelle se profile Hercule rencontrant les Nymphes du Couchant au jardin des Hespérides (**fig. 1**), dans une composition digne de la tradition augustéenne. Là où se plaçait l'hôte, le commanditaire et son peintre ont choisi d'honorer le héros à la fin de ses douze travaux, mêlant aspiration eschatologique à hommage au prochain dieu, forme de tableau dynastique à message impérial. Les trois nymphes ont pour nom Aeglé la «Brillante», Erythie la «Rouge» et Hesperaréthousa «l'Aréthuse du Soir», rappel des teintes célestes au soleil couchant. Elles s'unissent dans la lumière blanche pour accueillir le héros fondateur. Comme l'a voulu Auguste, au loin brille Albe-la-Longue, aux origines de Rome.

NOTES

1 Goethe: *Ecrits sur l'Art*, Textes choisis, traduits et annotés par Jean-Marie Schaeffer, présentés par Tzvetan Todorov, Paris: Klincksieck, 1983, p. 197 (tiré du texte de

J. W. Goethe sur L'essai sur la peinture de Diderot paru dans *Propyläen* I, 2-II,1); voir Libero Zuppiroli, Marie-Noëlle Bussac, *Traité des couleurs*, Lausanne:

Presses polytechniques et universitaires romandes, 2001, p. 151.

2 Empédocle d'Agrigente, par Jean Zafiropulo, Paris: Les Belles Lettres, 1953, «Sur la nature», Fr. 21,

v. 3 : ἥλιον μὲν λευκὸν ὄρᾱν καὶ θερμὸν ἀπάντη. «(Considère) d'une part le soleil clair (blanc : *leukon*) à voir et chaud partout».

3 Artémidore, *Oneirokritika* II, 3 : ἀνδρὶ δὲ νοσοῦντι λευκὰ ἔχειν ἰμάτια θάνατον προαγορεύει διὰ τὸ τοὺς ἀποθανόντας ἐν λευκοῖς ἐκφέρεσθαι, τὸ δὲ μέλαν ἰμάτιον σωτηρίαν προσημαίνει· οὐ γάρ οἱ ἀποθανόντες ἀλλ' οἱ τοὺς ἀποθνήσκοντας πενθοῦντες τοιοῦτοις χρώνται ἱματίοις. «Pour un malade, porter des vêtements blancs prédit la mort parce que les morts sont emportés au cimetière dans des vêtements blancs, tandis que le noir présage retour à la santé : car ce ne sont pas les morts, mais ceux qui les déplorent, qui portent du noir.» (traduction par A. J. Festugière, Paris : Vrin, 1975). Cf. Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris : Flammarion, 1986, p. 39.

4 Eva Dubois-Pelerin, *Le luxe privé à Rome et en Italie au Ier siècle après J.-C.*, Naples : Centre Jean Bérard, 2008, p. 165.

5 Ségolène Bergeon Langle, Pierre Curie, *Peinture & dessin. Vocabulaire typologique et technique*, volume 1,

Editions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris, 2009, p. 47.

6 Hélène Eristov, Sabine Groetembril, Murs blancs en Gaule. Entre économie et raffinement, *Dossiers d'Archéologie* 318, nov.-déc. 2006, p. 58-61.

7 Evelyne Broillet-Ramjoué, Les peintures murales, in Catherine May Castella (dir.), *La villa romaine du Prieuré à Pully et ses peintures murales. Fouilles 1971-1976 et 2002-2004*, *Cahiers d'archéologie romande* 146, Lausanne 2013, p. 173-176.

8 Walter Drack, *Die römische Wandmalerei der Schweiz*, Monographien zur Ur- und Frühgeschichte der Schweiz 8, Basel 1950, p. 27-29.

9 Hamdallah Béarat, *Quelle est la gamme exacte des pigments romains? Confrontation des résultats d'analyse et des textes de Vitruve et de Pline*, in Hamdallah Béarat, Michel Fuchs, Marino Maggetti, Daniel Paunier (eds.), *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation*, Institute of Mineralogy and Petrography,

Fribourg 1997, p. 11-34, en part. p. 20-24; Hamdallah Béarat, Michel Fuchs, *Analyses physico-chimiques et minéralogiques de peintures murales romaines à Aventicum I : Du pigment à Avenches*, *Bulletin de l'Association Pro Aventico* 38, 1996, p. 35-51, en part. p. 42-44.

10 Béarat, *op. cit.* (n. 9), p. 16.

11 Alexandra Dardenay, *La peinture au centre du pouvoir : le décor des palais romains*, *Dossiers d'Archéologie* 366, 2014, p. 10-15.

12 Ida Baldassarre, Angela Pontrandolfo, Agnès Rouveret, Monica Salvadori, *La peinture romaine, de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*, Arles, Milan 2006, p. 129-275; Alix Barbet, *La peinture murale romaine : les styles décoratifs pompéiens*, Paris 2006², p. 96-214.

13 Alfonso De Franciscis, Karl Scheffold, Anne Laidlaw *et alii*, *La peinture de Pompéi : témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par [le] Vésuve en 79 ap. J.-C.*, Paris 1993, I, pl. 12-13, ill. 9-10, II, p. 29-30.