

# LES COULEURS DES PORTRAITS DE LA COLLECTION DU MUSÉE DU BARDO

En collaboration avec :

Matthias Alfeld, Caroline Bouvier, Alain Brunelle,  
Noémie Kopczynski, Nesrine Nasr, Laurence de Viguerie,  
Philippe Walter

La collection des portraits du musée du Bardo réunit des œuvres avec des traces exceptionnelles du programme polychrome antique. Le travail mené dans le cadre du catalogue raisonné des sculptures de la collection a permis de commencer à documenter de façon systématique les traces visibles à l'œil nu, avec la volonté de continuer, dans les années à venir, l'étude physico-chimique complète de toutes les pièces. Bien que préliminaire, le travail effectué non seulement introduit un élément remarquable de nouveauté, mais permet de mieux comprendre la richesse du fonds.

Quatrième dimension de la sculpture, la couleur est de plus en plus valorisée en tant qu'élément constitutif à part entière de la statuaire et de l'architecture<sup>1</sup>, sans lequel il est impossible de comprendre signification et perception collective des œuvres et des monuments dans leur contexte de réception antique.

La richesse de la collection du musée du Bardo a des raisons multiples : représentative de l'ensemble des territoires de l'Afrique Proconsulaire, elle est constituée de pièces qui ont, pour beaucoup, une provenance connue et sont issues par ailleurs d'ateliers très divers, locaux, grecs, micrasiatiques ou romains ; leur variété typologique ouvre d'autre part sur différents aspects de la société ; enfin l'état de conservation des couleurs est pour un certain nombre d'œuvres exceptionnel. Ces caractéristiques offrent non seulement la possibilité d'étudier les techniques de réalisation, la palette utilisée, ainsi que l'entretien et les restaurations des statues selon les pratiques d'ateliers différents, mais aussi d'évaluer le rôle de la polychromie dans son contexte de réception.

La question de la signification socio-religieuse des couleurs des statues romaines peut ainsi être posée, grâce à un *corpus* qui concerne une province entière de l'Empire dans laquelle l'assimilation de la culture romaine s'exprime à travers la réalisation des monuments surtout au cours du II<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, au moment où les apologistes chrétiens développent une polémique contre les idoles et leurs couleurs<sup>3</sup>. La coïncidence entre la christianisation et l'expression monumentale de la romanité, qui s'exprime aussi à travers les statues, a créé une dialectique particulièrement riche sur ce territoire, où, tandis que le paysage se peuple des statues d'hommes et de dieux, les Pères de l'Eglise invitent à détruire les faux dieux, qui avaient une nature anthropomorphe<sup>4</sup>.

La couleur des portraits qui peuplaient le paysage statuaire de l'Afrique proconsulaire a donc été cherchée à travers l'enregistrement des restes de peinture conservés sur les statues, afin de documenter, de restituer et de comprendre la technique et le savoir-faire mis en œuvre, et de s'interroger sur la signification sociale et religieuse que la couleur pouvait avoir pour ceux qui cohabitaient dans l'espace civique.

En l'état actuel, 25 statues ont fait l'objet d'une documentation analytique sur leurs couleurs, ce qui a donné lieu à une description synthétique dans les notices du catalogue (n° 4, 5, 6, 8, 12, 15, 16, 19, 23, 54, 77, 90, 92, 93, 117, 119, 121, 122, 125, 126, 128, 133, 137, 143-144) rédigées en collaboration avec Noémie Kopczynski (doctorante, Paris-Sorbonne), de même qu'un travail de documentation photographique et au vidéo-microscope, effectué également avec Nesrine Nasr (attachée de recherche à l'INP).

Le protocole de documentation mis en place a défini quatre étapes.

Tout d'abord 1

Tableaux 1 Les résultats des analyses en vidéo-microscope, XRF et TOF-SIMS. observation visuelle

1. Cette synthèse a été rédigée par Elisabetta Neri, mais les données sur lesquelles elle se base ont été acquises avec une équipe interdisciplinaire dont les noms sont indiqués parmi les collaborateurs. Ils sont tous remerciés chaleureusement par leur contribution. Le travail a été réalisé dans le cadre du projet EU-MCIF "Polychroma", grant n. 896000 to Elisabetta Neri. Pour la première synthèse sur la polychromie à la période romaine voir : Bradley 2009 ; Liverani 2014 ; Abbe 2015 ; Østergaard 2018.

2. Hurllet 2000 ; Lassère 2015 ; Gilhaus 2015.

3. Lepelley 2002 ; Leone 2013, 180ss. Contre la représentation anthropomorphe par exemple : Tertullien, *De idol.*, 7-8 ; *Ad Nat.* 1.10, *Apol.* 13.

4. Caseau 2014 ; La destruction des faux dieux a été parfois mise en relation avec une vision iconoclaste qui respecte l'interdit biblique de la représentation divine e.g. Lactance, *De mort. Pers.*, 11.88-89 ; Tertullien, *De idol.*, 3.2, 4.1 ; Minucius Felix, *Octavius*, 24.8.

Fig. 175. Fig. 1 Cartographies MA-XRF réalisées sur la tête masculine colossale (n. 1751) du théâtre de Thougga. À gauche tête avec zones d'analyses, à gauche distributions des différents éléments chimiques (Ca=calcium, Fe=fer, S=souffre), (photos Mathias Alfred et Elisabetta Neri -LAMS)

pour localiser et cartographier les traces de couleur visibles à l'œil nu. Grâce à une lampe à ultraviolets, on identifie le contraste entre le marbre et les couches picturales, et on observe la luminescence produite par certains colorants organiques ou pigments.

La deuxième étape consiste en l'observation *in situ* des traces individualisées à travers un vidéo-microscope portable avec spectre visible et ultraviolet (Dino-lite 500X), pour appréhender la distribution, la stratigraphie, l'épaisseur et la nature des couches peintes<sup>5</sup>.

La troisième réalise une analyse non invasive *in situ*, pour comprendre la nature des couches peintes et caractériser les pigments. En particulier, grâce à une collaboration avec le Laboratoire d'Archéologie Moléculaire et Structurale (LAMS, CNRS, UMR 8220) dans le cadre du projet COBLARCHEO (programme Convergence Paris-Sorbonne 2014/2015), il a été possible d'étudier dix statues<sup>6</sup> parmi lesquelles deux portraits (n° 77, 126), grâce à un système portable de fluorescence X (XRF)<sup>7</sup>.

L'étape finale de la documentation propose l'analyse de micro-prélèvements en laboratoire, pour mieux déterminer la nature des pigments et surtout des liants et étudier les couches picturales qui présentent des stratigraphies complexes ; ces dernières peuvent témoigner de l'entretien ou des restaurations éventuelles de la polychromie. L'observation des micro-stratigraphies notamment par microscopie, associée à de l'imagerie chimique par spectrométrie de masse (TOF-SIMS) qui permet d'avoir une analyse complète des éléments inorganiques et organiques<sup>8</sup>, a été conduite sur l'une des statues (n° 77) étudiée par XRF.

Nous présenterons tout d'abord dans ce chapitre les résultats des analyses XRF et TOF-SIMS, puis des observations de synthèse sur l'ensemble des œuvres étudiées.

#### L'ANALYSE PHYSICO-CHEMIE DES TÊTES N°77 ET 126

##### La technique d'analyse

Les mesures *in-situ* ont été effectuées, sur une tête masculine colossale retrouvée dans le théâtre de Dougga (n° 77) et une tête féminine trouvée dans les citernes de l'odéon de Carthage (n° 126), au moyen d'un système portable de fluorescence X (XRF),

5. Bourgeois 2014.

6. Les résultats sur quatre statues ont été publiés dans Kopczynski *et al.* 2017.

7. De Viguerie *et al.* 2016. Les analyses ont été réalisées en janvier 2015 par Laurence de Viguerie et en février 2016 par Matthias Alfred en collaboration avec Noémie Kopczynski et moi-même.

8. Brunelle 2019.

conçu et fabriqué au LAMS. Deux types de mesures ont été effectués : des mesures ponctuelles (point d'analyse correspondant au diamètre du faisceau, de l'ordre du millimètre) et des mesures par imagerie pour lesquelles la tête de mesure est montée sur des translations motorisées (course de 20 cm). Les spécifications de l'appareil ainsi que les paramètres de mesure sont similaires à ceux détaillés dans la publication d'Alfeld *et al.*<sup>9</sup>. Les spectres XRF ont été traités à l'aide du logiciel dédié PyMca<sup>10</sup>. Ce logiciel permet de confirmer la présence d'éléments en cas de superposition de pics XRF (ex : Pb-M et S-K).

La spectrométrie de fluorescence X (XRF) permet la détermination de la composition élémentaire (qualitative et/ou semi-quantitative) de la zone étudiée, pour les éléments chimiques plus lourds que l'aluminium. Il est ainsi possible d'identifier une large gamme de pigments. Cependant, des composés majoritairement organiques (cas des colorants) ou constitués d'éléments chimiques légers (tels le sodium, le magnésium) ne peuvent pas être détectés. Pour les colorants, une observation sous lumière ultraviolette permet de préciser la présence de certains d'entre eux. Aucune information ne peut être obtenue sur les liants par cette technique.

Les zones étudiées par scans XRF ont été définies en fonction des traces de polychromie repérées lors de l'examen préalable au vidéo-microscope. Quatre zones ont été analysées sur la tête masculine colossale (n° 77) (œil gauche, bouche, joue et nuque) ainsi que sur la tête féminine (n° 126) (œil gauche, bouche, joue et nuque).

Un échantillon prélevé dans le canal labial de la première statue a été enrobé de résine, poli et observé au microscope en lumière blanche et en lumière ultraviolette. Il a ensuite été analysé au LAMS par imagerie par spectrométrie de masse d'ions secondaires TOF-SIMS. Pour les conditions analytiques, on renvoie ici à Brunelle 2019 et on rappelle seulement qu'il s'agit d'une technique d'analyse de surface et de volume qui permet de localiser et d'identifier, à travers une même analyse, les pigments et les liants.

##### Les résultats

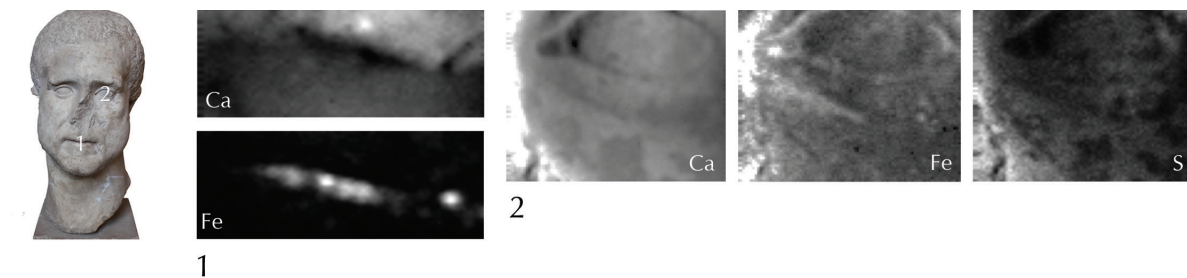
Les résultats des analyses XRF *in-situ* et l'analyse de l'échantillon par TOF-SIMS sont présentés dans le tableau 1.

Dans la tête masculine du théâtre de Dougga (n°77), de la fin du III<sup>e</sup> siècle, qui présentait à l'œil nu et au vidéo-microscope des traces de peinture noir-marron (cheveux, sourcil et œil gauche) et rouge (cheveux et bouche), tous les points d'analyse ont indiqué l'utilisation d'ocres. Cela est démontré par la présence dans toutes les zones analysées de fer (Fe)

9. Alfeld *et al.* 2018.

10. Solé 2007.

Sculpture	Couleur	Eléments	Pigment
Tête masculine 1775	Cheveux, derrière la tête, noir	Marbre + S + Fe (Zn, Cu)	Plâtre?+ Terre(s)/Hématite
	Cheveux, derrière la tête, rouge	Marbre + Fe	Terre(s)/Hématite
	Peau, joue	Marbre + Ca + S	Plâtre?
	Sourcil, noir	Marbre + Fe + S	Plâtre?+ Terre(s)
	Entre les lèvres, rouge, légèrement fluorescent sous UV	Marbre + S + Fe  CH <sub>3</sub> -(CH <sub>2</sub> ) <sub>24</sub> -COOH	Plâtre?+ Traces de terre(s) /Hématite Cire d'abeille
Tête féminine C926	Bouche, rouge	Marbre + S + Fe (Zn) + Pb	Plâtre?+blanc de plomb et hématite ou minium
	Peau	Marbre + S + Pb + Cl	Plâtre?+blanc de plomb + ?
	Œil, orange	Marbre + S + Fe	Plâtre?+Hématite
	Cheveux, rouge	Marbre + Fe	Hématite



et des divers éléments associés, tels que silicium (Si), aluminium (Al), titane (Ti), manganèse (Mn), etc. Elles sont particulièrement marquées dans l'entre-lèvres et la cernure des yeux (fig. 1). Les traces qui paraissent noires sont donc à considérer comme originellement marron foncé. La détection de soufre (S) dans des zones ponctuelles qui se superposent aux zones de détection des ocres pourrait témoigner de la présence d'un apprêt blanc en plâtre (sulfate de calcium CaSO<sub>4</sub> et eau) qui est observé aussi sur la joue pour le traitement de la peau.

La trichromie – constituée par le marron foncé sur les yeux, les sourcils et les cheveux, le blanc sur les chairs, le rouge sur les lèvres et les cheveux – accentuait et soulignait l'expressivité grâce au contraste chromatique et facilitait la perception des traits du visage de loin, vu les dimensions colossales de la statue. L'absence de nuances et d'ombres, observées dans d'autres statues, et l'apprêt blanc rendaient probablement mat l'aspect final et renforçaient encore les contrastes de lumière. Le rendu final devait être similaire à celui des peintures

Tab. 1 Les résultats des analyses en vidéo-microscope, XRF et TOF-SIMS.

Fig. 1. Cartographies MA-XRF réalisées sur la tête masculine colossale (n. 1751) du théâtre de Thougga. À gauche tête avec zones d'analyses, à gauche distributions des différents éléments chimiques (Ca=calcium, Fe=fer, S=souffre), (photos Mathias Alfred et Elisabetta Neri -LAMS)

de portraits ou de personnifications tardo-antiques dans la bi-dimensionnalité, la recherche des effets de clair-obscur et la palette restreinte<sup>11</sup>.

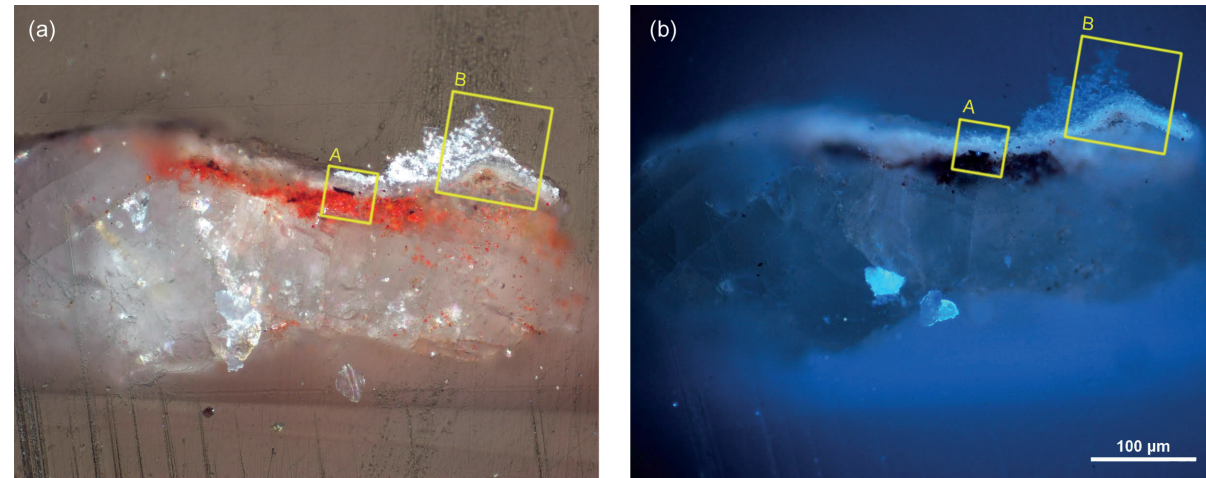
L'échantillon prélevé sur les lèvres (fig. 2) montre une stratigraphie articulée : au marbre se superpose une couche rouge vif, mélangée à des points blancs qui apparaissent fluorescents aux UV. Cette couche est recouverte d'une couche superficielle blanche avec fluorescence (partie basse de la photo). La présence de fer a été reconnue dans le strate rouge, confirmant l'utilisation d'hématite. Les chaînes de la *cera alba* (CH<sub>3</sub>-(CH<sub>2</sub>)<sub>24</sub>-COOH) ont été reconnues dans la couche blanche. En effet, la cire d'abeille est un des liants utilisés pendant l'Antiquité<sup>12</sup>, dont Plinius l'Ancien<sup>13</sup> atteste l'usage selon deux façons : une

11. Baldassarre *et al.* 2006; Dorigo 1966 ; Doxiadis & Thompson 2015 ; Aubert & Cortopassi 1998.

12. Botticelli *et al.* 2012 ; Stacey *et al.* 2018.

13. Plinius, *Nat. Hist.*, 35.41.

**Fig. 2** Micrographie optique de l'échantillon prélevé entre les lèvres de la tête masculine colossale (n. inv. ; 1751) (photos J. Salvant - C2RMF) a. en lumière blanche (VIS) ; b. en lumière violette (UV). Zones d'analyse au TOF-SIMS marquées sur la micrographie

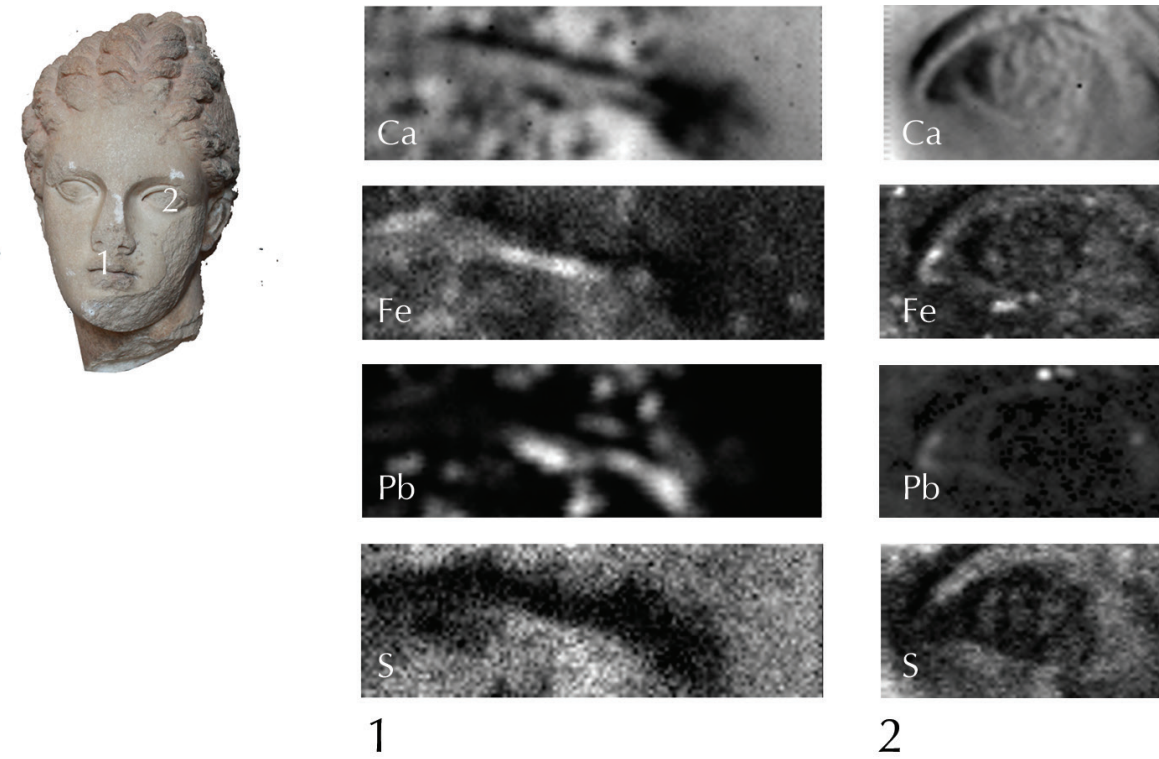


technique "à chaud" où la cire est appliquée fondue, et une technique "à froid" où la cire est appliquée en émulsion après modification par saponification ou ajout de savon. Cette dernière, aussi appelée "cire punique", est la technique la plus fréquemment attestée dans la peinture à l'encaustique, avec également des exemples d'époque romaine<sup>14</sup>. Selon Plinie, elle a été introduite pour peindre les bateaux afin d'éviter les altérations dues à l'eau salée, au vent et au soleil. Dans la statue de Dougga la structure moléculaire détectée documente l'emploi de la cire punique comme liant et fixatif du pigment ; cette strate de cire punique est recouverte d'une fine couche de *cera alba*. La technique observée semble donc respecter les consignes de Vitruve et Plinie sur la finition à la cire avec une couche de cire punique recouverte d'une polissage à la cire: "lorsque la couleur a été parfaitement étendue, et qu'elle est bien sèche, on la couvre, avec un pinceau, d'une couche de cire punique qu'on a fait fondre, et à laquelle on a mêlé un peu d'huile ; on met ensuite du charbon dans un réchaud, on chauffe cette cire, aussi bien que la muraille, on la liquéfie, puis on l'étend bien uniment ; enfin on prend une bougie et des linges blancs avec lesquels on polit, comme on le fait pour les statues nues faites de marbre"<sup>15</sup>.

L'épaisseur de la couche et sa position superficielle, observables dans la micrographie, prouvent qu'il s'agit probablement non seulement d'un liant, mais aussi d'une finition de surface. Il s'agit probablement d'un de rares cas identifiés de *ganôsis*. Le terme technique *ganôsis* désigne un traitement de surface destiné à protéger et à rendre brillantes les statues, attesté à partir de la Grèce ancienne et surtout connu par les sources des périodes hellénistique et romaine<sup>16</sup>. Cet acte est décrit par Vitruve, Plinie et Plutarque, comme un lustrage de la surface des statues avec de

la cire chaude mélangée à de l'huile, qui permettait de fixer les couleurs et de les préserver<sup>17</sup>. C'est une technique bien connue par les sources, mais attestée archéologiquement uniquement sur deux statues hellénistiques : la muse pensive de Dresde<sup>18</sup> et le portrait royal de Bérénice II de Mariemont<sup>19</sup>. L'attestation de cette finition sur la statue de Dougga offre donc le témoignage d'une continuité effective de cette pratique au tournant du III<sup>e</sup> siècle, alors que les sources contemporaines ne nous renseignent pas là-dessus, contrairement à d'autres traitements de surface régulièrement pratiqués, comme le bain et la purification avec des cendres, mentionnés par exemple par Arnobe<sup>20</sup>.

En s'en tenant au témoignage des sources, la *ganôsis* pouvait avoir non seulement une finalité technique, mais aussi une signification culturelle, parce qu'elle met en œuvre un traitement attesté par les sources écrites uniquement pour les statues sacrées, les *agalmata/simulacra*, et effectué par du personnel spécialisé, de la même manière que la toilette des statues en vue des fêtes dans lesquelles on vénérât les statues des dieux et des héros civiques<sup>21</sup>. Pourtant nous ne savons pas, sans multiplier les analyses, si ce traitement était réservé uniquement aux statues divines ou aussi à d'autres statues, ni si le sens rituel de cet acte n'était pas perdu à l'époque romaine. Certes, la découverte de cette finition sur la tête colossale de Dougga rouvre, de façon inattendue, la question : la *ganôsis* était-elle un geste encore pratiqué comme signe d'une attention rituelle portée à la statue ou était-elle désormais utilisée uniquement pour sa finalité pratique ? La possible attention rituelle portée à la statue poserait, d'autre part, un problème ultérieur - et double, sur lequel on reviendra dans les conclusions, concernant



**Fig. 3** Cartographies MA-XRF réalisées sur la tête féminine (C926) de l'Odéon de Carthage : (Ca=calcium, Fe=fer, S= soufre, Pb=Plomb), (photos Mathias Alfred et Elisabetta Neri - LAMS)

d'une part le droit de présentation de la statue – un lieu de spectacle – et d'autre part l'identification dans cette figuration d'un personnage *aliter ignotus*.

Sur la tête féminine identifiée avec Cornificia (130-140 ap. J.C.) retrouvée dans les citernes de l'Odéon de Carthage (C 926, n° 126), les analyses XRF indiquent essentiellement la présence de terres (contenant du fer) (fig. 3). De la même manière que pour la tête colossale de Dougga, la détection de soufre pourrait indiquer l'utilisation d'un apprêt en plâtre. Sur la bouche et la peau du visage, on trouve également du plomb (Pb) qui montre soit l'utilisation de blanc de plomb pour éclaircir la couleur, soit l'utilisation de minium pour l'assombrir. Le minium est un pigment obtenu en chauffant soit de la litharge (à 450°C), soit du blanc de plomb, et il est couramment utilisé en peinture romaine. Il est également employé, parfois mélangé à de l'ocre rouge, pour obtenir un pigment nommé *sandyx* ou *siryum*, mentionné par Plinie<sup>22</sup>. Pour le rouge de la bouche, on peut supposer l'utilisation de minium ; tandis que le plomb, colocalisé avec du chlore sur la joue, serait plus probablement dû à une dégradation du blanc de plomb. Celui-ci donne aussi du corps à la peinture et améliore son adhérence au support, en renforçant la résistance aux altérations puisqu'insoluble dans l'eau ; il forme donc une sorte de barrière aux altérations et aux toilettes auxquels les statues étaient régulièrement soumises<sup>23</sup>.

Sur les lèvres, plomb et fer ne sont pas seulement colocalisés, mais ils recouvrent en partie une cassure de la lèvre inférieure. Cela suppose une restauration de la polychromie après cassure. Un micro-prélèvement de cette couche, observé au microscope, mais pas encore soumis à une analyse chimique, prouve l'existence d'une couche de couleur sur la cassure. Des ombres en ocre rouge sont documentées sur les côtés des narines.

L'aspect final de la statue devait jouer sur la bichromie rouge et blanche, peut-être pour imiter une statue en ivoire et métal. Outre la bichromie, la palette est nuancée par des variations dans la composition des pigments, la nature des couches et la présence, uniquement sur la peau, de la couche préparatoire blanche. Les diverses parties de la tête sont harmonisées à travers les couleurs, qui cherchent aussi à rendre des effets d'ombres et de profondeur en utilisant des ocres rouge foncé, comme par exemple autour des narines et entre les cheveux et le cou.

Les deux statues présentent donc un traitement polychrome de palette restreinte qui joue sur les contrastes entre le blanc de la peau, les traits du visage et de la chevelure. Toutefois dans la tête féminine (II<sup>e</sup> s.), de dimensions naturelles, le peintre a cherché à varier la palette par l'utilisation des nuances de rouge et d'orange et à accentuer la tridimensionnalité de la statue avec des ombres rendues par la superposition de couches transparentes, de la plus claire à la plus foncée. Dans la tête masculine colossale (fin III<sup>e</sup> s.), la peinture semble plutôt accuser les contrastes entre les traits du visage. Les raisons de la différence de traitement pourraient être à rechercher non seulement dans les caractères stylistiques propres à la chronologie des deux statues, pour laquelle on remarque un passage

14. Ramer 1979.

15. Plin., *Nat. Hist.*, 33, 122 (traduction de Jean-Michel Croisille dans : Plinie l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre 35, Les Belles Lettres, Paris 1985).

16. Leka 2014, 61-62.

17. Plutarque, *Moralia*, 287b-c et d ; Plinie, *Nat. Hist.*, 33.122 ; Vitruve, *De architectura*, 7.9.3-4.)

18. Liverani 2014, 12.

19. Balcar *et al.* 2014, 82-83.

20. Arnobe, *Adversus Nationes*, 7.32.

21. Leka 2014 ; Bourgeois 2014, 81.

22. Rosing & Østergaard 2009 ; Fermo *et al.* 2013 ; Fink-Jensen 2013. Pour d'autres exemples dans la collection du Musée du Bardo voir Kopczynski *et al.* 2017.

23. Bourgeois & Jockey 2002.

net de l'illusionnisme au symbolisme, mais aussi dans leurs dimensions très diverses, qui doivent rendre visibles les traits du visage depuis des distances et des lieux d'exposition variables, comme le laisse supposer la finition en cire de la tête de Dougga, destinée, comme les dimensions le suggèrent, à une exposition en extérieur.

#### OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES SUR LES COULEURS DES PORTRAITS

L'ensemble des observations sur les couleurs, documentées sur les vingt-cinq sculptures analysées permet seulement des considérations préliminaires car, on l'a vu, la documentation des couleurs porte uniquement sur l'examen des traces conservées, visibles à l'œil nu et examinées au vidéo-microscope. Un tableau synoptique des traces documentées sur ces 25 œuvres est présenté ici (tableau 2) avec les planches des micrographies (fig. 4-12). Cela ne permet pas pour le moment de proposer des restitutions. On se limitera ici à s'interroger sur les techniques, la signification et le rôle qu'avait la finition polychrome de la statue.

#### La technique

La palette documentée comporte une utilisation en prévalence des tons d'ocres, rouge, jaune, orange et marron, utilisés pour les champs et appliqués au pinceau, dont on a observé les traces par exemple sur le Lucius Verus de Bulla Regia (n°15). L'utilisation du bleu est limitée à des petits points qui présentent une légère fluorescence, attestée sur des statues probablement non issues d'ateliers africains (n°4, 6, 8, 12, 15, 126). Les petits points de bleu égyptien sont documentés sur les portraits de Gaius Fundilius Doctus, Fundilia Rufa, Caligula (1<sup>er</sup> s.), Gaius Julius Verus Maximus et la tête de jeune (III<sup>e</sup> s.) de la Glyptothèque de Copenhague (Inv. 707, 708, 2687, 826, 821)<sup>24</sup>. Ils sont un des moyens de créer des effets d'ombres. Dans d'autre cas, le bleu est utilisé pour cerner la pupille et les yeux (n° 5, 16, 19), en alternance avec le noir (n° 12, 15, 19, 23, 77, 90 ou plus rarement le rouge (n° 12, 117, 126). Noir, rouge et marron, comme le bleu, sont aussi utilisés pour créer des ombres et faire ressortir les volumes des statues, ainsi que pour cerner et dessiner des détails, comme sur la couronne du *togatus* de Dougga (n° 92), ou sur le diadème de la Faustine en Cérès (n°127).

On constate l'utilisation d'un pigment violet et rose, légèrement fluorescent en UV<sup>25</sup>, uniquement sur les deux statues de Faustine et de Crispine en Cérès,

24. Skovmøller & Sargent 2013 ; Skovmøller & Therkildsen 2011.

25. La couleur et la fluorescence amènent à proposer, avec une extrême prudence, qu'il pourrait s'agir de pourpre, obtenue du murex. Son emploi comme pigment est bien connu, mais la seule attestation archéologique qui en documente une application sur du marbre est celle d'une pyxide du v<sup>e</sup> siècle a.C. du Musée archéologique d'Athènes (Brecoulaki *et al.* 2014).

respectivement trouvées dans le temple d'Apollon et dans le théâtre de Bulla Regia.

De la dorure à la feuille a aussi été documentée sur la barbe du personnage privé en Mars et sur les lèvres et les cheveux de la Livie colossale, deux sculptures trouvées dans les citernes de l'odéon de Carthage (n° 54, 117). Restes d'une dorure partielle ou intégrale, les traces de feuilles d'or augmentent le maigre *corpus* actuellement connu des statues romaines en marbre doré<sup>26</sup>. Elles confirment, comme les exemples en bronze doré<sup>27</sup>, que la dorure était un attribut très certainement destiné aux membres de la *domus Augusta*, comme Livie (n° 117), par décision des prêtres ayant en charge la gestion du culte impérial, mais aussi à d'importants personnages, tel sans doute l'inconnu casqué (n°54). La feuille d'or pouvait décorer certains détails de la statue, ou plus rarement en recouvrir l'intégralité ; elle pouvait aussi être appliquée de façon éparsée sur certaines pointes des mèches de barbe ou de cheveux pour créer des effets de lumière, comme on l'observe sur la chevelure du portrait de jeune romain (inv. 821) de la Glyptothèque de Copenhague. Ce rendu esthétique pourrait être en lien avec la pratique cosmétique qui consistait à saupoudrer de la poussière d'or dans les cheveux et la barbe afin de les rendre plus brillants et à se maquiller en appliquant de la feuille d'or<sup>28</sup>.

La feuille d'or est appliquée sur un bol jaune à l'aspect granulaire qui est fluorescent dans le cas du portrait masculin, et en revanche sur une épaisse

26. Parmi les statues idéales du II<sup>e</sup> siècle : l'Aphrodite des thermes d'Hadrien de Nysa-Scythopolis (Beit She'an), avec cheveux, mamelons et bracelets dorés qui contrastent avec les chairs blanches (Østergaard, éd. 2010, 98-99) ; la Venus Médicis des Offices à Florence présente une dorure sur les cheveux (Paolucci 2018), comme une cariatide des thermes d'Hadrien à Aphrodisias (Abbe 2010, 277). Les attributs renvoyant à un plan divin sont soulignés d'or, sur la Minerve à l'égide des Offices qui porte des traces de feuille d'or sur la Gorgone (Paolucci 2018), ainsi que sur l'Hygie du Worcester Art Museum (inv. No. 1936.36) retrouvée dans les thermes F d'Antioche, pour laquelle de la dorure est conservée sur la ceinture (Artal-Isbrand *et al.* 2002, 196-200). Le fait que la dorure souligne dans tous ces cas des attributs sémantiques de la statue ne semble pas dépendre d'un hasard de la conservation. Une jambe d'une figure héroïque retrouvée dans le bouleutérion d'Aphrodisias, probablement associée à un ensemble des statues impériales dont on a retrouvé les bases portant des inscriptions en l'honneur de Titus et de Caracalla, pourrait au contraire attester l'existence d'une dorure intégrale : posée sur un bol rouge, la dorure à la feuille concerne aussi les chairs, qui dans les autres statues citées sont laissées blanches ou modelées avec des jeux d'ombres en bleu égyptien (Abbe 2010). En se limitant strictement au II<sup>e</sup> siècle, le seul portrait conservé avec dorure est celui d'Antinoüs, posthume, où la couronne de lierre présente une dorure à la feuille (Powers *et al.* 2020). Les exemples se multiplient au cours du III<sup>e</sup> siècle, par exemple le portrait d'un jeune personnage de la Glyptothèque de Copenhague (inv. 821) (Skovmøller & Therkildsen 2014).

27. Lahusen 1999.

28. E.g. *Historia Augusta*, 10.7 pour Lucius Verus. Pour le maquillage Virgili 1989.

couche rouge probablement posée sur un apprêt blanc dans celui de la statue féminine<sup>29</sup>. En effet si la feuille est posée directement sur le marbre ou sur une assiette jaune ocre sans matériaux tampons, la feuille se dégrade en virant au violet<sup>30</sup>, comme on l'observe dans le pli latéral gauche du manteau de la Petite Herculanaise de Délos<sup>31</sup>, sur la couronne de lierre du portrait d'Antinoüs du San Antonio Museum, la statue d'Hygie du Worcester Art Museum<sup>32</sup> ou encore sur l'Athena Lemnia de la collection du Bardo<sup>33</sup> où la feuille est posée sur une assiette d'ocre jaune. Cette dégradation n'est pas observée dans les deux statues carthaginoises ; cela amène à supposer de façon hypothétique l'utilisation d'un préparatif, dont on ne connaît pas la nature pour le moment.

Mise à part ces deux cas de dorure à la feuille, dans la majorité des statues les couleurs sont appliquées directement sur le marbre et la transparence des couches s'adapte à l'épiderme du marbre en laissant agir sa translucidité, qui était probablement prise en considération dans la réalisation de la finition picturale. Certaines statues devaient toutefois avoir un aspect plus mat, puisque les couleurs étaient posées sur un apprêt blanc (n° 15, 114, 117, 132, 123, 139), comme cela a aussi été remarqué sur un certain nombre des statues déliennes<sup>34</sup>.

Les couleurs sont toujours utilisées pures ; les nuances sont obtenues en blanchissant avant l'application, en contrôlant l'épaisseur de la couche ou en diluant les pigments avec des liants probablement différents, ou encore en superposant plusieurs couches de diverses couleurs transparentes, du plus clair au plus foncé. Les effets d'ombres sont donc obtenus soit en superposant à la couleur du champ du noir et du bleu (par exemple dans le canal labial n°19), soit en étalant une peinture plus foncée dans les plis du drapé ou dans les creux (par exemple du rouge sur le jaune dans les plis du drapé, n°93), soit encore, en simulant l'ombre projetée par le drapé de la tunique sur la base de la statue, comme dans le cas de la Faustine en Cérès (n° 127).

L'observation de la stratigraphie des couleurs permet aussi de documenter quelque cas de restauration. La superposition d'un apprêt blanc sur un champ coloré présuppose l'effacement délibéré de la couleur originelle et la création d'une nouvelle couleur. C'est le cas de la toge du *togatus* colossal retrouvé

29. Dans les cas attestés dans la bibliographie ? l'apprêt blanc sous l'assiette ocre peut être en blanc de plomb, en calcite ou en gypse. Sur les techniques des dorures des statues et leur filiation culturelle, on renvoie à Baratte *et al.* (sous presse).

30. Artal-Isbrand *et al.* 2002, 197 ; Bourgeois *et al.* 2011, 649-650 ; Karydas *et al.* 2009, 821-823.

31. Bourgeois & Jockey 2005.

32. Powers *et al.* 2020 ; Artal-Isbrand *et al.* 2002.

33. Kopcynski *et al.* 2017.

34. Bourgeois & Jockey 2005.

dans le temple d'Apollon de Bulla Regia (n° 90) : entièrement blanc ivoire dans la première phase, elle devient totalement ou partiellement rouge dans la seconde. La première phase pourrait donc représenter une *toga virilis* ou un *toga candida* ; la deuxième une *toga praetexta* ou une *toga picta*, portée dans l'Antiquité tardive par les commandants des légions<sup>35</sup>, nous fournissant un indice historique important. Cette deuxième phase pourrait donc correspondre à la restauration tardo-antique de la tête de la statue. Une autre intervention sur la polychromie est supposée sur le Caligula transformé en Auguste (n° 4), parce que le rapport chromatique de superposition des couches de la plus claire à la plus foncée normalement constaté est ici inversé : au noir de la chevelure de Caligula se superpose le blond orangé d'Auguste, sauf sur la mèche du front, blonde, qui a été retaillée. L'étalement de couleurs sur des cassures, comme dans le cas des lèvres de Cornificia (n° 126), témoigne aussi d'un entretien des statues après cassure et attire l'attention sur le fait que la polychromie que l'on peut actuellement observer n'est pas nécessairement celle contextuelle à la réalisation de la statue.

Enfin, la finition superficielle et les liants – qui restent à étudier – contribuaient sans doute au rendu final et à l'éclat des statues, comme évoqué plus haut pour la tête colossale du théâtre de Dougga (n° 73).

Polychromie et finitions superficielles nécessitaient d'autre part un entretien régulier qui était particulièrement important pour préserver l'aspect anthropomorphe des statues et les rendre vivantes dans le paysage monumental, caractéristique à laquelle les auteurs chrétiens africains s'opposèrent avec véhémence<sup>36</sup>. Ceux de la Proconsulaire<sup>37</sup> pointent du doigt la nature éphémère de leurs couleurs : plus particulièrement entre le début du IV<sup>e</sup> et le V<sup>e</sup> siècle, quand l'entretien des statues devait être revendiqué avec force par les païens, comme en témoigne l'épisode de la restauration de la dorure de la barbe d'une statue d'Hercule à Carthage, relaté par saint Augustin<sup>38</sup>. Arnobe est aussi explicite à ce propos : "Considérez donc ces statues qui semblent respirer, dont vous touchez et effleurez les pieds et les genoux en les priant : ne voyez-vous pas que tantôt elles s'effritent sous les gouttes de pluie, tantôt elles se désintègrent sous la pourriture qui les rongent ; qu'exposées à la fumée des parfums, elles perdent leurs couleurs et noircissent, et qu'enfin, lorsqu'elles ont été laissées trop longtemps sans soins et à l'abandon, elles perdent leur aspect et se dégradent sous l'effet de la rouille qui les dévore ?"<sup>39</sup>.

35. Sur la signification des couleurs des toges voir Liverani, éd. 2004.

36. Voir D'Annouville 2015 centré en particulier sur Arnobe, avec références ; en particulier Minucius Felix, *Octavius*, 24.8, Firmicus Maternus, *De errore profanarum religionum*, 28.

37. Caseau 2014.

38. Augustin, *Sermo* 24.

39. Arnobe, *Adversus Nationes*, 6.16.6. .

Tab. 2 Tableau synoptique des traces des couleurs conservées sur les portraits examinés.

N	N d'inv.	Définition	Contexte		Atelier	Matériau du support	Méthodes d'analyse
			provenance	chron.			
4	C72	Auguste	Thysdrus	41-54		Marbre blanc translucide à grains fins	vidéomicroscope VIL/UV
6	C1025	Vespasien	Bulla Regia, temple d'Apollon	69-79		Marbre blanc à grands cristaux brillants	vidéomicroscope VIL/UV
7	3157	Trajan	Thuburbo Maius	108-118		Egéen?	vidéomicroscope VIL/UV
9	1129	Hadrien	inconnue	120		Luni?	vidéomicroscope VIL/UV
12	3654	Marc Aurèle	Bulla Regia, théâtre	178-182?	atelier africain	Marbre blanc à grains fins, très translucide	vidéomicroscope VIL/UV
15	010326 9	Lucius Verus	Bulla Regia, théâtre	178-182?	atelier africain	Pentélique?	vidéomicroscope VIL/UV
16	010326 8	Lucius Verus	Thougga, théâtre	168-169		Marbre blanc type égéen	vidéomicroscope VIL/UV
3Z18	010326 3	Septime Sévère	Abitina	201-211		Proconnèse?	vidéomicroscope VIL/UV
22	010326 13	Caracalla	Thuburbo Maius, forum		Carthage?	Marbre blanc type égéen	vidéomicroscope VIL/UV
53	C932	Personnage privé en Mars	Carthage, odéon	128-138		Marbre à gros cristaux	vidéomicroscope VIL/UV
73	1751	tête masculine colossale	Thougga, théâtre	275-300?	atelier africain?	Égéen	vidéomicroscope VIL/UV, XRF, TOF-SIMS
86	10326172	togatus	Bulla Regia, temple d'Apollon	I <sup>e</sup> phase : 100-125 II <sup>e</sup> phase: 325-350	atelier africain?	Pentélique?	vidéomicroscope VIL/UV
88	C29	togatus	Thougga, temple de Saturne	250-261	atelier africain?	Proconnèse?	vidéomicroscope VIL/UV
89	C31	togatus acéphale	Sicca Veneria	75-100?	atelier africain	Proconnèse?	vidéomicroscope VIL/UV
112	C933	Livie	Carthage, odéon	35-40		Marbre blanc à grains fins, peu translucide	vidéomicroscope VIL/UV
114	3156	Domitia	Utique	fin Ier s.	atelier africain	Cyclades?	vidéomicroscope VIL/UV
116	1363	Sabina	Thuburbo Maius, thermes d'été	120-128	atelier africain?	Cyclades?	autoptique
117	1346	Sabina	Thuburbo Maius, forum	136		Aphrodisias?	vidéomicroscope VIL/UV
120	C935	Domitia Lucilla	Carthage, odéon	145-155	Ostie?	Cyclades?	vidéomicroscope VIL/UV
121	C926	Cornificia?	Carthage, odéon	130-140?		Thasos?	vidéomicroscope VIL/UV, XRF

Couleurs										
noir	blanc	rouge	orange	marron	jaune	bleu	rose	violet	feuille d'or	Figure
cernure des mèches sur le front, rides	peau			cheveux arrière de la nuque	cheveux, frange	points (ombres)				4
cernure des yeux, rides, lèvres, cheveux (point)	oreille		lèvres	cheveux		entre lèvres				4
cernure des yeux, cheveux (points et ombres)	peau		cheveux	cheveux		points (ombres)				4
cernures des yeux, iris, cernures des lèvres	peau		cheveux	peau (ombres), cheveux		points (ombres)				4
cernure des yeux		cernure des yeux (qui fluoresce à la lampe UV)		peu (ombres), iris, détails de la couronne	peau, cheveux, drapé, couronne	points (ombres)				5
cernure des yeux, traits sur le drapé	peau, cheveux, drapé, couronne (couche préparatoire)	traits de finition sur les cheveux (coup de pinceau), bouche	cheveux, barbe	iris, détails de la couronne	couronne, drapé	points dans l'iris		cheveux (ombres)		5
traits dans la barbe et sur la peau, bouche (entre-lèvre)			cheveux, barbe	peau (ombres)	peau, cheveux, bouche, drapé, couronne	pupilles cernées en bleu				5
cheveux, paupière	peau	lèvres	cheveux	cheveux, dessin du prolongement de la paupière	pommettes	entre lèvres, yeux, pupilles				6
cernures des yeux, cernures de lèvres	peau					cernures des yeux, cernures des lèvres (ombres)				6
cernure de la fibule			casque (superposé à la couche jaune)	cernure de la fibule, bord du brodier	barbe, cheveux, peau, yeux, lèvres, drapé, fibule, brodier				barbe (superposé à la couche jaune)	7
cernures des yeux, sourcils, cheveux: terres avec hematite	peau: terre ocre sur preparation en gypse	lèvres : terre rouge avec hematite avec cire comme liant et comme finition								7
cernure des yeux, toge (ombres), cheveux	peau, toge (phase I)	toge (superposé au blanc jaune -phase I)								7
pupille?		décor de la couronne	arrete de la couronne	plis de la toge	couronne, peau, yeux, toge				5	
		plis de la toge	plis de la toge		toge					
		cheveux, sourcils, paupière, pupille, lèvres	cheveux, drapé (couche à contact avec le marbre)		peau				levrés, cheveux	8
	couche préparatoire		cheveux	cou et menton (ombres)	cheveux, peau					9
		drapé, yeux	drapé		drapé					9
	couche préparatoire (peau)			caroncules lacrymaux	diadème					9
			cheveux		peau					10
	sur la commissure des lèvres (reparation ancienne) : gypse et blanc de plomb	bouche (minium), cheveux et caroncules lacrymaux (hematite)	peau			points (ombres)				10

Tab. 2 (suite) Tableau synoptique des traces des couleurs conservées sur les portraits examinés.

N	N d'inv.	Définition	Contexte		Atelier	Matériau du support	Méthodes d'analyse
			provenance	chron.			
122	C1015	Faustine en Cérés	Bulla Regia, temple d'Apollon	170 ca	atelier grec ?	Pentélique ?	vidéomicroscope VIL/UV
123	C1021	Initiée aux épis	Bulla Regia, temple d'Apollon	170 ca	atelier africain	Pentélique ?	vidéomicroscope VIL/UV
128	010326 24	Crispine en Cérés	Bulla Regia, theatre	177-182	atelier africain	Thasos?/Cyclades?	vidéomicroscope VIL/UV
132	C1398	Julia Domna	Thuburbo Maius, maison	193	atelier africain	Marbre translucide à cristaux moyens et fins	vidéomicroscope VIL/UV
139	C1020	Minia Procula	Bulla Regia, temple d'Apollon	170 ca	atelier africain	Pentélique ?	vidéomicroscope VIL/UV
138	C21	Statue colossale femme drapée	Henchir Khanguet-el-Kedim	115ca	atelier africain?	Cyclades?	vidéomicroscope VIL/UV

Ce passage montre clairement que les couleurs contribuaient à 'faire respirer' les statues, à les animer comme disait déjà Lucien<sup>40</sup> et que sans couleurs elles étaient perçues comme mortes, à savoir non actives sur le plan rituel et social. La signification qui était attribuée par la société à ces couleurs avait donc une certaine importance et c'est sur ce point qu'on s'interrogera dans la dernière partie de cette réflexion préliminaire.

#### Une signification culturelle des couleurs des statues ?

Dans tous les cas documentés, le traitement chromatique de la surface semble avoir été pensé pour imiter la réalité et créer un effet illusionniste, en pleine continuité avec l'utilisation hellénistique de la couleur sur les statues. Cette intention mimétique se présente sous deux aspects : d'un côté une recherche pour rendre la nature humaine des personnages, de l'autre la volonté d'imiter certains matériaux, et en particulier des métaux précieux et de l'ivoire avec lesquels les statues culturelles étaient souvent réalisées.

Ces deux manières d'imiter la réalité prennent une signification originale dans les portraits romains et leur fonction dans les villes de l'Afrique proconsulaire devient plus claire. Rendre vivantes et animer les statues, les rapprocher encore plus de la présence humaine réelle du personnage qu'elles représentaient, les rendre plus anthropomorphes aussi grâce aux couleurs, renforçaient l'idée, déjà intentionnelle dans le fait d'ériger une statue, de matérialiser la présence physique de l'empereur, de sa famille et des

40. Lucien, *Imagines*, 6.27.

magistrats qui, avec lui, administraient l'Empire. Cette présence consolidait le lien entre le centre et la province pour une unité de l'Empire. Comme l'a bien montré F. Hurllet<sup>41</sup> en faisant dialoguer épigraphie, images conservées et sources textuelles, en Afrique proconsulaire l'image de l'empereur et du pouvoir de l'Empire en général n'est jamais imposée par Rome. Elle est au contraire exprimée par les honneurs rendus à l'occasion d'événements précis<sup>42</sup>, par les communautés, les magistrats, les prêtres ou les membres des élites locales : une expression de reconnaissance et de loyalisme qui s'exprime aussi à travers la diffusion des statues. Si le modèle de l'image du pouvoir est donc établi par le pouvoir central sur un nombre restreint de formes propagées par la statuaire et la monnaie, sa diffusion est une expression libre des élites provinciales et reflète le dialogue entre l'*Urbs* et les provinces. Dans le processus de diffusion de l'image du pouvoir, quel rôle avait la couleur, qui communiquait des messages universels de façon bien plus immédiate que les inscriptions ou l'image d'une figure uniquement connue des citoyens par la monnaie ou de rares voyages ? Les couleurs suivaient-elles des modèles officiels ou constituaient-elles une possible variation aux paradigmes établis par l'empereur ? Quels messages véhiculaient-elles ? Des questions auxquelles il est difficile d'apporter des réponses pour le moment, mais qu'il est nécessaire d'envisager en observant les couleurs conservées sur les statues.

Plusieurs statues non produites par des ateliers africains (n° 4 : Caligula retravaillé en Auguste,

41. Hurllet 2000, en part. 350-363.

42. Pékary 1985.

Couleurs										
noir	blanc	rouge	orange	marron	jaune	bleu	rose	violet	feuille d'or	Figure
peau (ombres), semelles et courroies des sandales (ombres)	péplos	lèvres, bordure du peplos, socle (ombres)	cheveux, sourcils, socle (ombres)	cheveux (ombres), sourcils (ombres), décor du diadème	peau (ombres), plis du peplos, diadème, socle		bordure avec décor à rosaces	cernure des yeux et cils		11
	couche préparatoire	tunique		cheveux, manteau	peau, chaussures	taches sur le drapé				10
flamme spiralée de la torche		bâton de la torche	flamme spiralée	peau (ombres), cheveux, diadème				diadème		11
	peau et cheveux (couche préparatoire)				peau, cheveux					11
	peau, cheveux, drapé (couche préparatoire)								12	
			yeux, pupilles, sourcils	drapé	peau, voile, drapé				12	

n° 5 : Vespasien du temple d'Apollon, n° 6 : Trajan de Thuburbo, n° 8 : Hadrien, n° 19 : Septime Sévère d'Abitina) présentent une peau jaune clair, des lèvres rouge-orange, un contour des yeux et des pupilles marqués de bleu ou de noir, des cheveux colorés en blond (n° 4, 6, 8, 19), en brun ou en châtain (n° 5), avec parfois des mèches sur le front cernées en noir (n° 4, 19). Pour le Septime Sévère d'Abitina (n° 19), en particulier la cernure des yeux dessinée en marron dans le prolongement de la paupière et la couleur des cheveux, peints en orange avec superposition de noir, révèlent un traitement recherché. Dans cette série de portraits, les ombres sont rendues en bleu.

Un programme polychrome qui imite et respecte la réalité humaine anime aussi la statue colossale de Faustine du temple d'Apollon de Bulla Regia : c'est une statue posthume où l'impératrice est présentée divinisée en Cérés avec des traits réalistes. Non seulement vêtements, chairs et cheveux sont colorés, mais aussi certains détails sont dessinés pour intégrer le programme statuaire, comme le maquillage et les décors du diadème, du peplos et des chaussures. Cela facilite la visibilité des attributs, même de loin, comme les yeux et la couronne.

Cet effort pour rendre visibles les attributs de la statue (yeux, cheveux, lèvres, rides) à travers les couleurs se retrouve dans la tête masculine tardo-antique du théâtre de Dougga (n°77), où on observe une simplification de la palette, un aplatissement et une recherche des contrastes à travers l'élimination des ombres, qui donnaient probablement un effet plus symbolique à la finition colorée.

La majorité des autres statues analysées (18 sur 25), issues pour la sculpture d'ateliers de Rome, d'Afrique ou d'autres provinces, présente une polychromie caractérisée par des tonalités de jaune, orange et rouge. Pour la plupart, on constate une coloration jaune de la peau : c'est le cas des statues de personnages de la *domus augusta* (n° 12, 16, 125, 119, 121), mais aussi des *togati* (n° 92, 93) ou des personnages publics féminins, comme Minia Procula (n° 138, 144). Deux de ces statues, déjà évoquées, présentent des traces de dorures partielles (n° 54 et 117). Trois montrent un blanchissement des chairs qui contraste avec le rouge des cheveux, de la barbe et des attributs du visage (n° 15, 122, 126).

L'effet recherché à travers ces nuances chromatiques était probablement celui d'imiter des statues en bronze polychrome, en bronze doré ou des statues en ivoire et en métal. Les bronzes anciens étaient en effet polychromes, grâce à l'assemblage des parties fondues avec des alliages différents, aux processus de polissage et de finition de la surface, ainsi qu'à la dorure. Les sources textuelles nous éclairent aussi sur le fait que les statues en bronze étaient perçues et considérées comme rouges, noires, jaunes, ou bleues<sup>43</sup>, et précisent que leurs couleurs renforçaient l'impression de vie et de réalité<sup>44</sup>. La volonté de multiplier la présence des

43. Born 2004; Wünsche 2004; Descamps-Lequime, éd. 2007 avec bibliographie, 72-92. Plinie, en particulier dans le livre sur le cuivre, mentionne deux traitements de la surface des statues en bronze : le bitume et la dorure (Plinie, *Nat. Hist.*, 34.9) "Les anciens leur donnaient une teinte avec du bitume, ce qui rend d'autant plus surprenant qu'ensuite on se soit plu à les dorer".

44. Muller-Dufeu 2006.

Fig. 4 Documentation des traces de peinture sur les statues d'Auguste (C72), de Vespasien (C1025), de Trajan (3157), d'Hadrien (1129) en macrographie et micrographie (grossissement 80X) (photos E.Neri).



statues chrysléphantines et en métal précieux dans le paysage statuaire a amené déjà à partir de l'époque hellénistique à imiter, par la peinture, les statues polychromes en bronze et en bronze doré

Cette pratique hellénistique est bien documentée par le corpus de Délos<sup>45</sup> et un nombre croissant

d'attestations de dorure à la feuille sur du marbre<sup>46</sup> ou d'imitations de dorure avec de la peinture jaune et rouge. Prérrogative des divinités, au tournant du IV<sup>e</sup> siècle a.C., la dorure s'étend au-delà de la sphère divine *stricto sensu* et commence à concerner les figurations de souverains hellénistiques. Leur rôle intermédiaire entre l'humain et le divin est rendu

46. Une feuille d'or a par exemple été trouvée sur une couche de peinture violette du chiton porté par Artémis, du groupe d'Artémis et Iphigénie dans la Glyptothèque de Copenhague (Inv. No. 481-482a), Sargent & Therkildsen 2010, 14, fig. 5. Voir également : <http://www.trackingcolour.com/objects/22>.

45. Bourgeois & Jockey 2005.

Fig.5 Documentation des traces de peinture sur les statues de Marc Aurèle (3654) et Lucius Verus (010326 9) en macrographie et micrographie (grossissement 80X) (photos E.Neri).



visible à travers une dorure partielle qui se différencie de la dorure totale des divinités<sup>47</sup>.

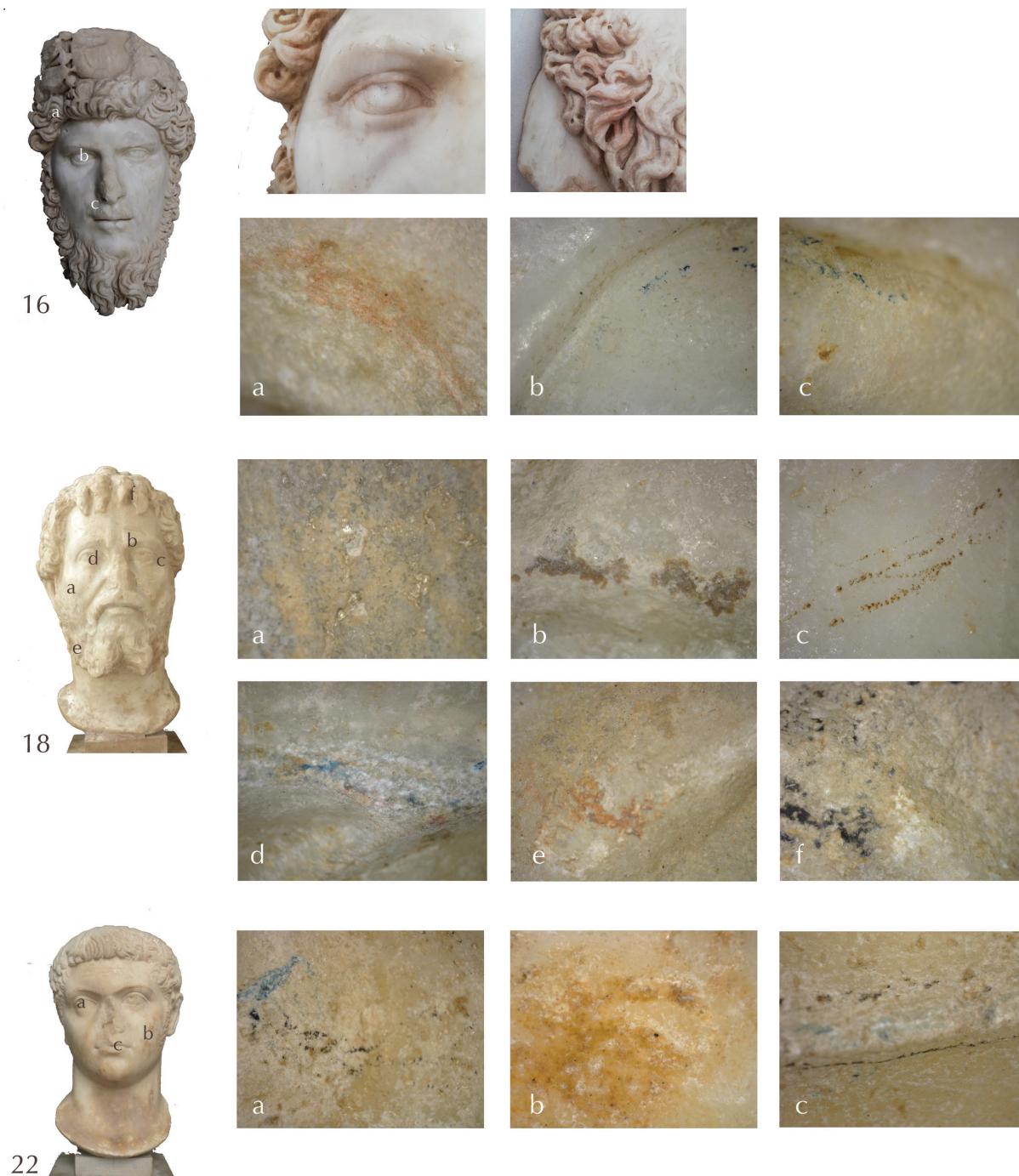
À Rome, le bronze et le bronze doré assument à l'époque républicaine une signification honorifique qui s'applique au champ politique<sup>48</sup>, d'où l'envie de

simuler le bronze à travers la peinture sur le marbre. Cette pratique, attestée par Pline, exprime la volonté à travers la peinture d'"attirer le regard sur la matière employée" et la signification sociale de ce médium, plus que "de se faire connaître" en imitant la réalité, et elle est choisie pour évoquer "l'image de sa fortune",

47. Yfantidis 1984.

48. Lahusen & Formigli 2001.

Fig.6 Documentation des traces de peinture sur les statues de Lucius Verus (3010326 8), de Septime Sévère (010326 3), de Caracalla (010326 13) en macrographie et micrographie (grossissement 80X) (photos E.Neri).



à savoir sa carrière et son rôle social, plus que “la sienne”<sup>49</sup>.

Le bronze doré, en particulier d’après Pline, marquait un acte de reconnaissance sociale<sup>50</sup> et était

49. Pline, *Nat. Hist.*, 35.2.1.

50. Pline, *Nat. Hist.*, 34.9 : “ce qui rend d’autant plus surprenant qu’ensuite on se soit plu à les dorer. Je ne sais si cette dernière invention est romaine ; toujours est-il qu’à Rome même elle n’est pas ancienne. On ne faisait ordinairement de représentations que d’hommes méritant l’immortalité par quelque action éclatante. Ce fut d’abord pour les victoires dans les jeux sacrés, et surtout les jeux Olympiques. Là il était d’usage de consacrer la statue de tous ceux qui avaient remporté un prix”. (trad. Ibidem).

destinée aux hommes qui se distinguaient par “quelque action éclatante”<sup>51</sup>. Dorer une statue ou restaurer une dorure étaient donc des actes qui glorifiaient le personnage représenté dans son contexte civique. C’est pour cette raison que la dorure était soumise à un acte juridique et subordonnée à l’accord de l’autorité religieuse et civique. Dans les provinces, l’autorisation pour effectuer une dorure ou l’entretien de la dorure

51. Pline, *Nat. Hist.*, 35. 2.6 : “Il ne faut pas omettre ici une invention nouvelle : maintenant on consacre en or, en argent, ou du moins en bronze, dans les bibliothèques, ceux dont l’esprit immortel parle encore en ces mêmes lieux” (traduction de Jean-Michel Croisille dans : Pline l’Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre 35, Les Belles Lettres, Paris 1985)

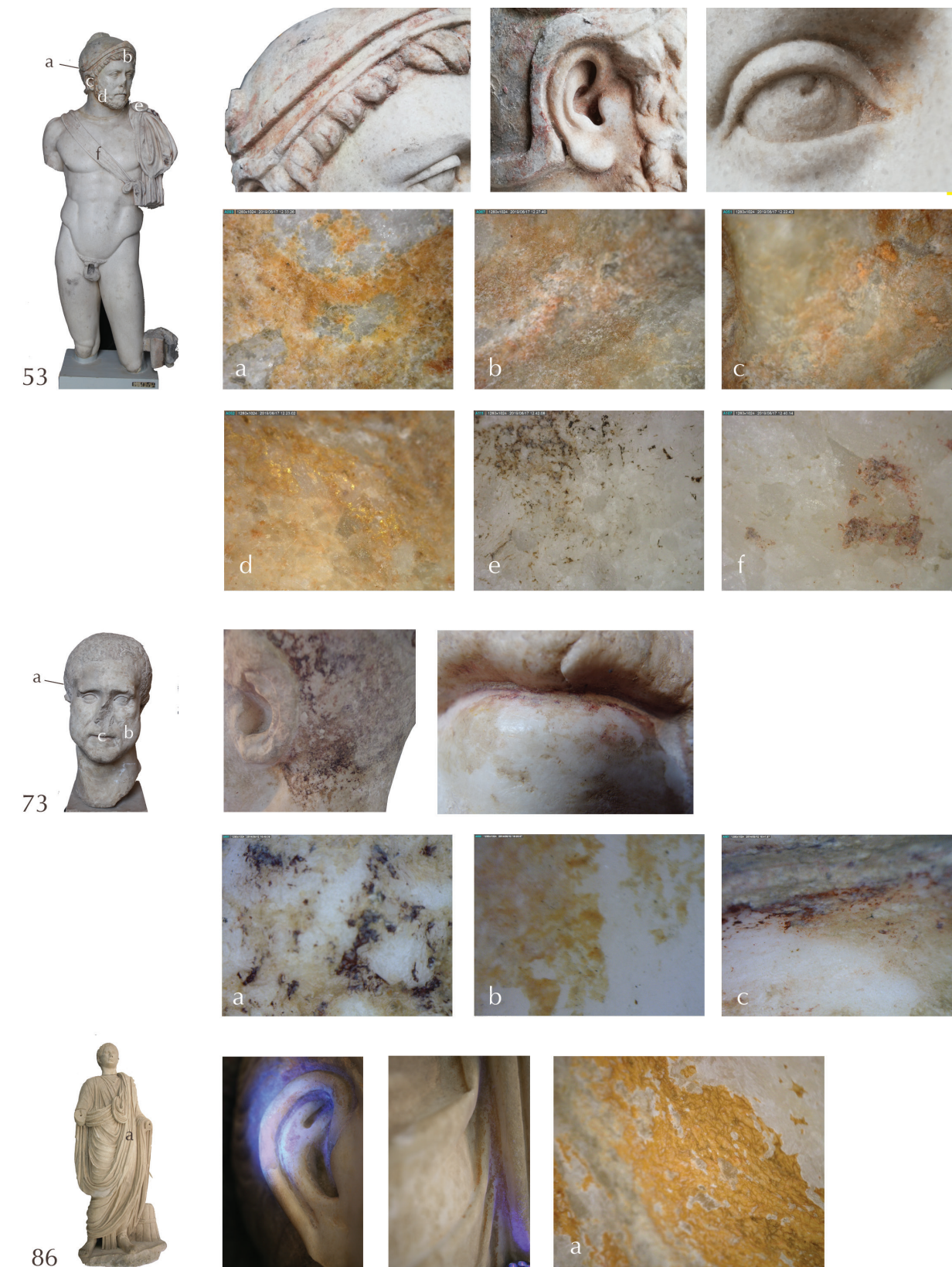


Fig.7 Documentation des traces de peinture sur les statues d’un personnage privé en Mars (C932), de tête masculine colossale (1751), du togatus de Bulla Regia (temple d’Apollon) (10326172) en macrographie et micrographie (grossissement 80X) (photos E.Neri).

était donc accordée uniquement par le proconsul, par un senatus-consulte ou par les prêtres provinciaux dans le cas des statues impériales<sup>52</sup>. Si l’érection d’une statue était spontanée, l’usage de la dorure était un acte

52. Fishwick 1994, 2.1, 544-555 ; Rebillard 2016 avec bibliographie.

très significatif, soumis à des normes, et validé par le pouvoir central et ses représentants.

Imiter l’or avec de la peinture et donner aux sculptures son apparence mettait l’accent sur le rôle social de la personne représentée. L’or et l’argent sont en effet des matériaux considérés comme impérissables, à la différence du marbre et des couleurs ; ils “sont des

Fig.8 Documentation des traces de peinture sur les statues du togatus de Dougga (C29) et de Livie colossale (C933) en macrographie et micrographie (grossissement 80X) (photos E.Neri).



dieux en soi”, même aux yeux d’Arnohe qui essaie au contraire, de démontrer l’inanité et la corruptibilité des statues païennes<sup>53</sup>.

Certes, les traces de la dorure, comme celles de *ganôsis*, attestées aussi sur des personnages privés amènent à s’interroger sur l’éventuelle signification culturelle de ces finitions et sur qui pouvaient y avoir accès. La question est complexe et les cas actuellement analysés sont insuffisant pour trancher. Les portraits qui imitent les métaux précieux peuvent-ils être considérés comme de simples *ornamenta* ? si le contrôle législatif de l’attribution de la dorure et la signification que lui confèrent les sources semble

53. Arnohe, *Adversus Nationes*, 6.17.1-2.

suggérer que la société romaine donnait à cette finition une signification précise, aucune de ces statues ne peut être considérée a priori comme l’objet d’une particulière attention socio-religieuse dans l’ignorance de ses conditions d’exposition et à défaut d’avoir des inscriptions associées.

En passant donc en revue les contextes connus et en gardant conscience de leur nature souvent secondaire, nous remarquons que seules quatre statues sur dix-huit ont été retrouvées dans un temple, à Dougga (n° 92) et à Bulla Regia (n° 90, 128, 125) et pourraient non seulement en raison de leur contexte de découverte, mais aussi de leurs dimensions et de leur type probablement avoir fait l’objet d’une attention particulière. Les autres, à l’exception d’une Julia Domna retrouvée dans une maison (n°137),



Fig.9 Documentation des traces de peinture sur les statues de Domitia (3156), de Sabina (1363 et 1346) en macrographie et micrographie (grossissement 80X) (photos E.Neri).

proviennent d’édifices publics : le forum (n° 121), les thermes d’été (n°122) de Thuburbo Maius et surtout des édifices de spectacle à Bulla Regia (n° 12, 15), à Dougga (n° 19, 77) et à Carthage (n° 54, 117, 125, 126). Ces contextes ne peuvent permettre ni d’exclure, ni de confirmer qu’une attention rituelle ait été portée aux statues. On sait que dans les théâtres aussi, comme les études d’E. Rosso l’ont bien montré, les statues assument une valeur religieuse et sociale, représentant l’ordre céleste<sup>54</sup>. La *scaenae frons* devient ainsi l’imitation d’un autel monumental dans un édifice qui est le miroir de l’ordre cosmique : les sphères divines, héroïques et humaines se trouvent réunies pour

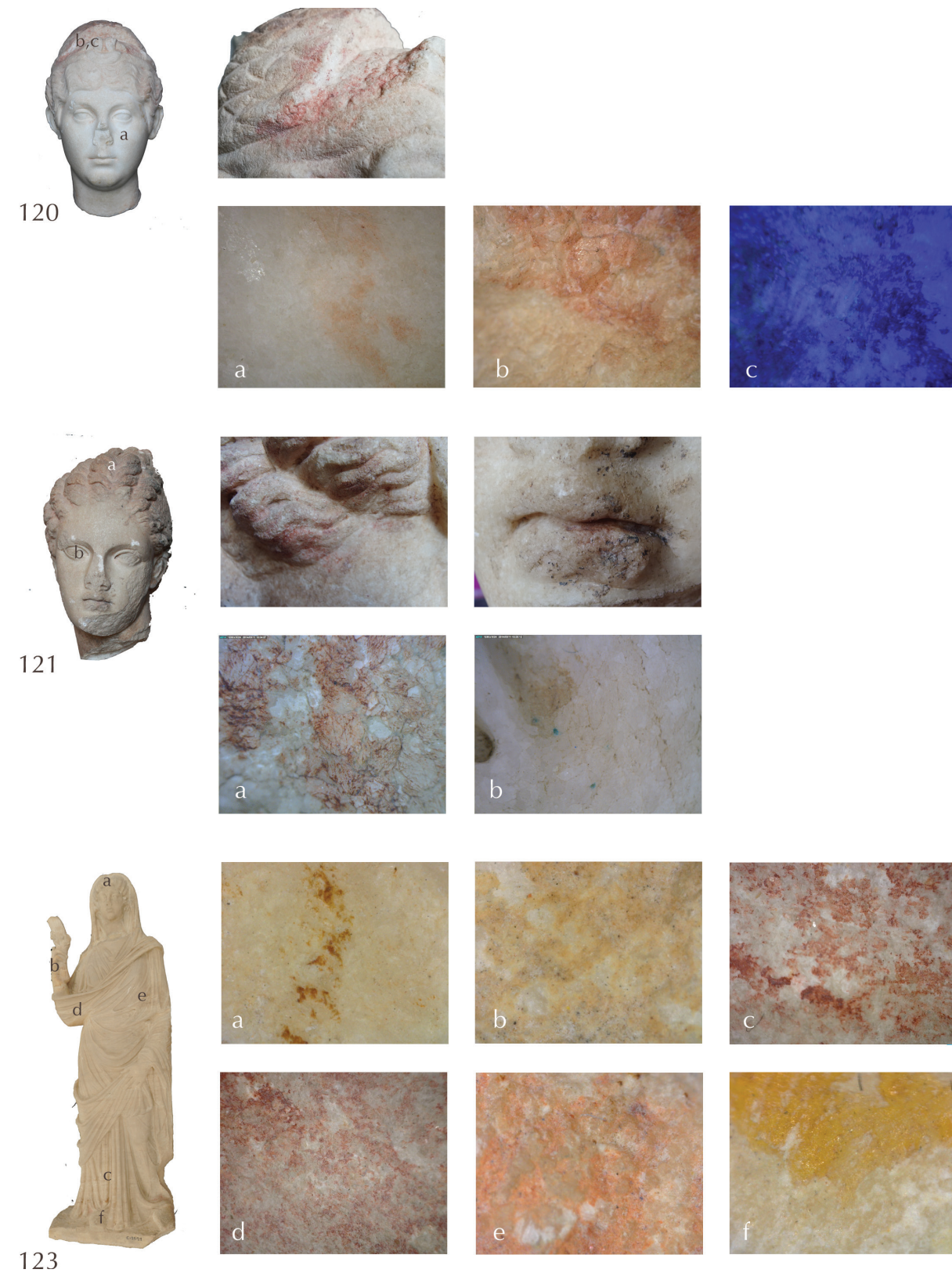
54. Rosso 2009.

exprimer le consensus et l’harmonie sur lesquelles l’empire se fonde.

Pour devenir idole, statue cultuelle avec une attention rituelle, une statue doit être activée. La couleur et son entretien avaient probablement un rôle non secondaire pendant ce processus. Selon la dynamique restituée par F. Heim<sup>55</sup> à partir des textes des Pères de l’Eglise africains – contemporains des statues étudiées et avec un regard biaisé sur la statue – l’activation d’une statue est un processus complexe et difficilement vérifiable par l’archéologie. Ces textes sont toutefois à traiter avec prudence, parce que leur point de vue était fortement orienté à défendre la culture chrétienne, en soulignant la dimension

55. Heim 1992 et 1996.

Fig.10 Documentation des traces de peinture sur les statues de Domitia Lucilla (935), de Cornificia? (926), de l'initée aux épis 1021 en macrographie et micrographie (grossissement 80X) (photos E.Neri).



trompeuse de celle païenne. Ils démontrent alors l'inanité des statues et comment leur divinisation dépendait d'un rituel humain. Si le rituel décrit est réel, malgré ce filtre particulier, l'activation divine d'une statue commençait lors de "la fabrication de l'idole", et se poursuivait par l'invocation de la divinité et la consécration, à laquelle succédaient la dédicace et l'adoration. C. Michel d'Annville, étudiant en

particulier Arnobe, a décrit les actes rituels destinés aux statues : la prosternation, l'effleurement des pieds, le toucher des genoux, la prière, les sacrifices et l'immolation, et l'encens brûlé devant un autel<sup>56</sup>. Ces

56. Michel d'Annville 2015 ; Arnobe, *Adversus Nationes*, 4.10, 6.10.7 (prosternation), 6.16 (effleurement des pieds), 6.16.6 (toucher des genoux), 6.9 (actes rituels et sacrifices).

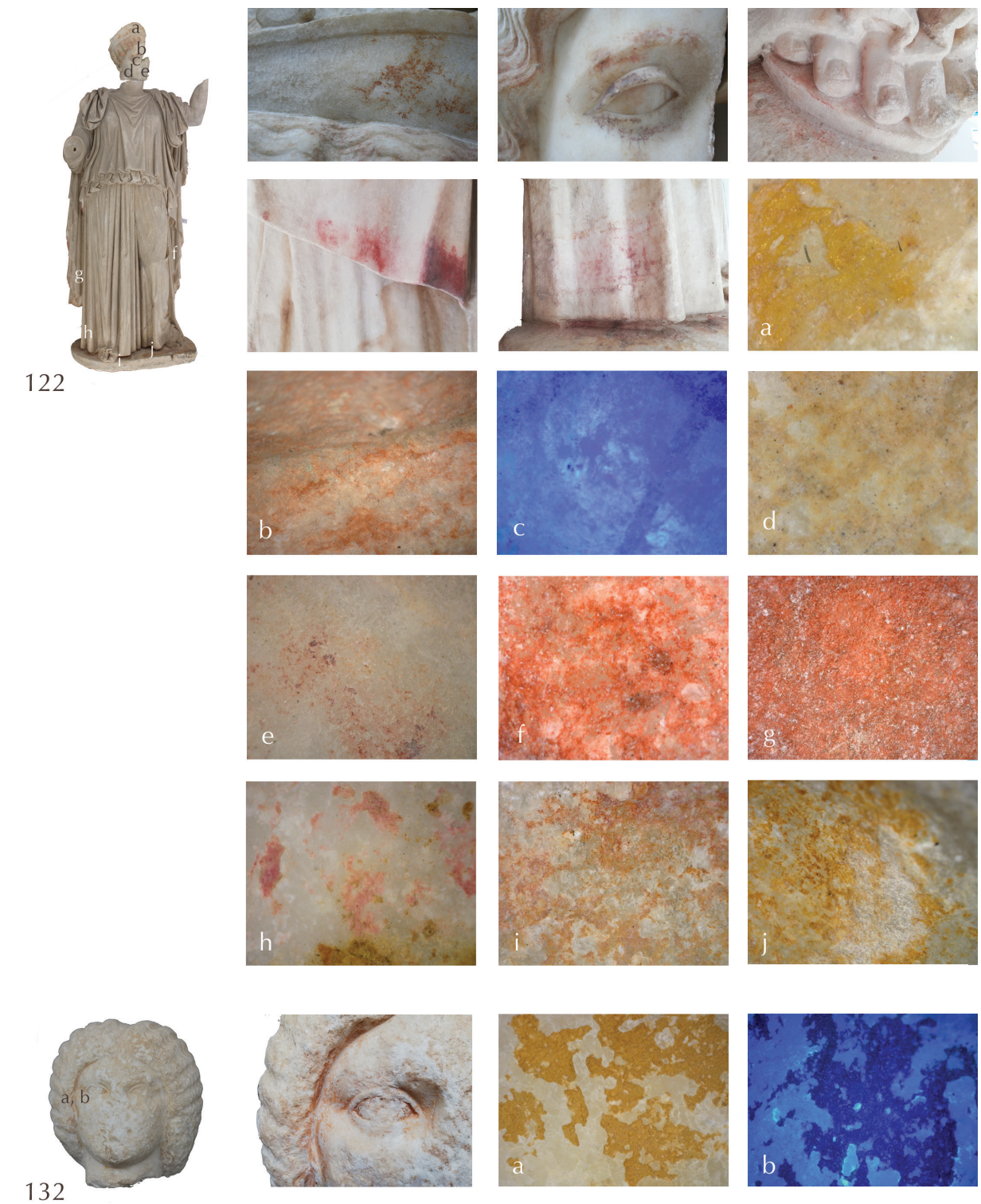


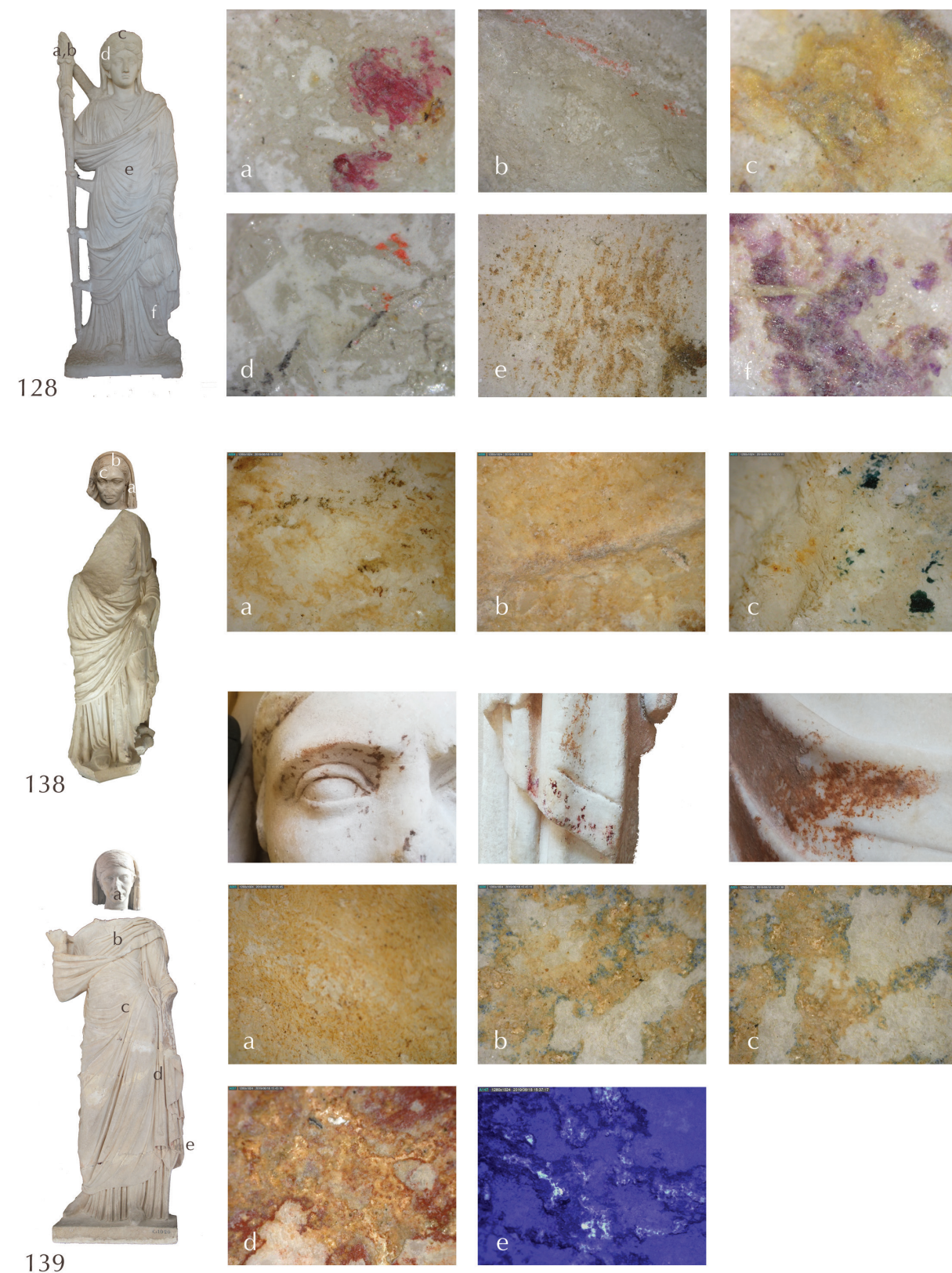
Fig.11 Documentation des traces de peinture sur les statues de Faustine en Cérés (1015) et Julia Domna (01062324) en macrographie et micrographie (grossissement 80X) (photos E.Neri).

actes pratiqués au tournant du III<sup>e</sup> siècle et jusqu'au V<sup>e</sup> siècle en Afrique ne laissent que rarement – sauf le dernier – des traces matérielles, mais usent les surfaces des statues et impliquent un entretien des statues et en particulier de leur aspect superficiel, si important pour suggérer l'idée de la vie.

Si les statues étaient souvent offertes non seulement par des communautés, mais aussi par les sujets même qui sont honorés, la reconnaissance de la communauté civique s'exprimait ainsi non seulement dans l'offrande

de la statue, mais était en outre renouvelée par la communauté qui l'observait, la soignait, prolongeait et renouvait son rôle tant que les personnages représentés avaient une signification pour la collectivité ; quand elles perdaient leur signification on les mettait au rebut pour laisser place et visibilité à de nouveaux personnages. La communauté était donc invitée, par les couleurs et par leur entretien, à renouveler les honneurs offerts aux empereurs et aux personnages privés que l'érection de leur statue comportait. Soignant les images du pouvoir, on gardait active

Fig.12 Documentation des traces de peinture sur les statues de l'initiée aux épis C1021, Minia Procula (C1020), Statue colossale femme drapée (C21) en macrographie et micrographie (grossissement 80X) (photos E.Neri).



la relation entre les élites locales et l'*Urbs* qu'elles représentaient.

Ainsi nous pouvons en conclure que dans l'organisation structurée et hiérarchisée de la société romaine, la couleur constituait un médium de communication qui rendait encore plus présents dans l'espace civique les personnages publics et privés qui

peuplaient le paysage statuaire. En entrevoyant sur les statues jusque-là analysées l'un de codes chromatiques à travers lesquelles la société romaine communiquait, nous découvrons également que certains personnages, comme le particulier casqué de l'odéon de Carthage ou la tête colossale du théâtre de Dougga, avaient droit aux mêmes codes chromatiques et dimensionnels que

les portraits impériaux : cet honneur était donc élargi aux personnages qui étaient, par rapport à l'empereur, des présences plus connues de la société civile africaine et qui se donnaient en modèles à atteindre.

Le corpus du Bardo semble donc progressivement nous révéler les diverses facettes d'une polychromie non plus purement décorative, mais également chargée d'une signification sociale et religieuse.

