

La peinture funéraire en Macédoine

(pl. 55–56)

Hariclia Brécoulaki

Sans compter l'ensemble des stèles d'Aigéai, ni les stèles sporadiques mises au jour à Béroia, à Makrygialos et à Amphipolis, le corpus des peintures funéraires de la Macédoine antique dont nous disposons aujourd'hui se compose d'une soixantaine de documents, dont la grande majorité est localisée dans la basse Macédoine, avec une concentration notable sur les sites d'Aigéai, puis de Miéza, de Piérie septentrionale et de Pella. Des documents isolés ont été découverts aux alentours de Thessalonique – à Hagios Athanasios, Sédès et Phoinikas –, ainsi qu'à Thessalonique même et dans un groupe plus cohérent de tombes de l'ancienne Lété. Plus à l'Est, les tombes d'Aineia et de Potidée nous offrent les seuls témoignages picturaux existants, avant une nouvelle concentration de documents peints dans la partie orientale de la Macédoine, à Amphipolis, et deux monuments isolés à Tragilos et Drama. Ces peintures sont datées entre le troisième quart du IV^e et la fin du III^e siècle av. J.-C., mais la plupart se situent vers la fin du IV^e et le début du III^e. Elles se caractérisent par une hétérogénéité stylistique et iconographique, qui tout en constituant en elle-même une donnée intéressante, interdit, dans cet état encore fragmentaire de la documentation, la constitution de classements stricts.

Aussi me limiterai-je ici à quelques remarques sur leur langage iconographique et divers aspects picturaux, concernant leur degré de raffinement technique et leur cohérence formelle, qui rendent possible une première évaluation des différents niveaux de production¹.

L'évidence quantitative de la répartition des tombes peintes sur une quinzaine de sites macédoniens, visible dans le tableau I, confirme, dans un premier temps, que l'usage de la peinture représente un phénomène très restreint, si l'on tient compte du grand nombre des sépultures fouillées dans les nécropoles les mieux explorées, bien qu'il s'avère impossible pour le moment d'effectuer une statistique représentative. Par conséquent, même dans les cas d'une décoration picturale modeste et indépendamment de ses aspects formels ou iconographiques, nous y reconnaissons les signes d'un soin particulier apporté par les commanditaires à la réalisation du monument sépulcral.

¹ Sur les aspects picturaux de la peinture funéraire de Macédoine, voir Brécoulaki 2003.

Sites	Tombses à chambre	Tombses à ciste	Sarcophages	Mobilier funéraire	
				Trônes	Klinés
Aigéai	5	2		2	1
Miéza	4	1			
Dion	1				1
Piérie septentrionale	2	4			1
Pella	1	5			
Hagios Athanasios	1	1			
région de Thessalonique	1	2			1
Dervéni		5			
Aineia		3			
Potidée	1		1		1
Amphipolis	1	7			1
Tragilos			1		
Angista (Serrès)					1
Drama	1				
Total	18	30	2	2	7

Tableau I : Répartition par sites des monuments funéraires ornés de peintures figurées

Parmi le groupe des tombes macédoniennes, dont le nombre s'élève, avec les nouvelles découvertes de Pella², à peu près à quatre-vingts³, dix-huit portent une décoration picturale, mais neuf seulement sont ornées de compositions figuratives ; trois d'entre elles ont été découvertes à Aigéai⁴, quatre à Miéza⁵, une à Hagios Athanasios⁶ et une à Phoinikas⁷. Le décor des autres tombes consiste presque toujours en frises horizontales composées de motifs végétaux ou géométriques, en file, à l'intérieur de la chambre funéraire ou de l'antichambre (tombe Rhomaios⁸, tombes de Korinos⁹, Potidée¹⁰, Amphipolis¹¹). Le mobilier funéraire décoré de peintures des tombes macédoniennes se limite à deux trônes en marbre découverts dans

² P. Chrysostomou, « Ανασκαφικές έρευνες στους τύμβους της Πέλλας κατά το 1994 », *AEMTh* 8 (1994) 53-72 ; « Ανασκαφικές έρευνες στους τύμβους της Πέλλας κατά το 1995 », *AEMTh* 9 (1995) 53-72.

³ Pour une bibliographie sur les tombes macédoniennes, voir Miller 1993.

⁴ Andronicos 1984 ; Andronicos 1997 ; Drougou, Paliadeli 1999.

⁵ K. F. Kinch, « Le tombeau de Niausta. Tombeau macédonien », *Danske Vidensk. Selsk. Skrifter 7, Historisk og Filologisk* (= *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et des Lettres de Danemark, 7^e série, Section des Lettres*) IV, 3 (1920) 283-288 ; Miller 1993 ; Rhomiopoulou 1997.

⁶ M. Tsimbidou-Avloniti, « Ταφικός τύμβος στον Άγ. Αθανάσιο Θεσσαλονίκης : η ολοκλήρωση της έρευνας », *AEMTh* 7 (1993) 251-264 ; *ead.*, « Άγ. Αθανάσιος 1994. Το χρονικό μιας αποκάλυψης », *AEMTh* 8 (1994) 231-240 ; *ead.*, « Οι ταφικοί τύμβοι της περιοχής Αγ. Αθανασίου Θεσσαλονίκης (1992-1997) : έρευνα και προοπτικές », *AEMTh* 10A (1996) 427-442 ; voir aussi son article dans ce volume.

⁷ M. Tsimbidou-Avloniti, « Ο μακεδονικός τάφος του Φοίνικα Θεσσαλονίκης », *in*: *Αρχαία Μακεδονία V* (1993) 1645-1648.

⁸ K. Rhomaios, *Ο μακεδονικός τάφος της Βεργίνας* (Athènes 1951).

⁹ G. Giannakis, P. Kalogéridis, M. Bessios, « Προστασία-ανάδειξη μακεδονικών τάφων Κορινού », *AEMTh* 14 (2000) 395-403, fig. 5, 6.

¹⁰ Sismanidis 1997.

¹¹ S. Samartzidou, « Νέα ευρήματα από τις νεκροπόλεις της αρχαίας Αμφίπολης », *AEMTh* 1 (1987) 327-339.

la « tombe Rhomaios » et la « tombe d'Eurydice » à Aigéai¹² et à six klinés, dont quatre seulement conservent aujourd'hui une décoration lisible¹³, celles de la tombe Bella à Aigéai¹⁴, des tombes de Potidée¹⁵ et d'Amphipolis¹⁶ et une kliné de Thessalonique aujourd'hui conservée au musée du Louvre¹⁷. Cas unique, une scène figurée orne le couvercle d'un sarcophage provenant de l'ancienne Tragilos¹⁸. Parmi le groupe plus large des tombes à ciste, une trentaine conserve des vestiges picturaux plus ou moins fragmentaires, mais c'est seulement à l'intérieur de deux tombes monumentales, la « tombe de Perséphone » à Aigéai et la tombe récemment mise au jour à Pella¹⁹, qu'ont été révélées des compositions figurées de grandes dimensions.

Sur le tableau II sont rassemblés les thèmes iconographiques repérés sur les tombes et le mobilier funéraire²⁰. Une série des thèmes narratifs, évoquant des activités masculines ou des figures humaines et divines dans des compositions plus ou moins complexes, qui, en principe, ornent les monuments les plus somptueux, révèlent la grande variété de l'iconographie funéraire macédonienne, ainsi que la participation de peintres de styles différents. Il me semble significatif à ce propos que la main d'un même artiste n'ait pas été reconnue jusqu'à présent sur deux monuments distincts. Il s'agit de thèmes qui ont tendance, d'une part, à mettre en relief l'*arete* guerrière du défunt (« tombe Kinch » et « tombe du Jugement » à Lefkadia, kliné de la tombe Sotiriadis à Dion) et son élévation au rang de héros (tombe II du tumulus Bella à Aigéai), d'autre part, à exalter son statut social par ses activités nobles (scène de chasse sur la tombe de Philippe II). Dans la grande composition de la chasse de la tombe de Philippe II, nous retrouvons, certes, une allusion aux activités « terrestres » du roi assassiné, mais la scène semble chargée d'une série de connotations symboliques complexes, qui ont pu concerner non seulement le passé victorieux du roi et son nouveau statut dans l'au-delà, mais aussi l'avenir de son successeur²¹.

¹² Andronicos 1987 ; M. Andronicos, in : R. Ginouvès (dir.), *La Macédoine de Philippe II à la conquête romaine* (Paris 1993) 154-161, fig. 135-137 ; voir aussi l'article d'A. Kottaridou dans ce volume.

¹³ Les klinés qui ne conservent plus leur décoration peinte sont celles de la tombe Sotiriadis à Dion (G. Sotiriadis, « Ἀνασκαφαὶ Δίου Μακεδονίας », *PraktAE* [1930] 36-51 ; *id.*, « Ἀνασκαφαὶ ἐν Δίῳ. Ὁ καμαρωτὸς τάφος », *EETHess* 2 [1932] 5-19) et la kliné de la tombe d'Angista à Serrès (Sismanidis 1997, 82-85).

¹⁴ Andronicos 1984, 35-36, fig. 15-16 ; Drougou, Paliadeli 1999, fig. 90-94.

¹⁵ Sismanidis 1997.

¹⁶ D. Lazaridis, *Ἀμφίπολις* (Athènes 1993) 78-82, fig. 42-44 ; Sismanidis 1997, 85-91, pl. 7c.

¹⁷ A. Rouveret, *Peintures grecques antiques. La collection hellénistique du musée du Louvre* (Paris 2004) 127-132.

¹⁸ Ch. Koukouli-Chrysanthaki, « Ἀνασκαφικὲς ἐρευνες στην αρχαία Τράγυλο. Πρώτες γενικές αρχαιολογικές και ιστορικές παρατηρήσεις », in : *Αρχαία Μακεδονία* III (1983) 123-146.

¹⁹ Lilimbaki-Akamati 2001, 451-460.

²⁰ Sur les aspects iconographiques des peintures macédoniennes, voir : S. G. Miller, « The Iconography of Tomb Painting in Hellenistic Macedonia », in : E. M. Moormann (éd.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting, Amsterdam, 8-12 September, 1992* (« BABesch Suppl. » 3 ; Leyde 1993) 115-118 ; *ead.*, « Iconographic Issues in Hellenistic Macedonia : The Tradition of Painting », in : D. Scagliarini Corlàita (éd.), *I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C. - IV sec. d.C.)*. *Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica, Bologna, 20-23 sett. 1995* (Bologne 1997) 85-88 ; C. Charatzopoulou, « La peinture funéraire en Grèce du IV^e au II^e s. av. J.-C. Un état de la recherche », in : Barbet 1998, 43-49.

²¹ Sur l'identité des défunts et la scène de chasse, voir : Andronicos 1984, 117-197 ; L. E. Baumer, U. Weber, « Zum Fries des 'Philippgraves' von Vergina », *HASB* 14 (1991) 27-41 ; A. Pekridou-Gorecki, « Zum Jagdfries des sog. Philipp-graves in Vergina », in : F. Blakolmer et al. (éds.), *Fremde Zeiten. Festschrift J. Borchhardt II* (Vienne 1996) 89-103 ; Thémiélis, Touratsoglou 1997, 183-185 ; O. Palagia, « Hephaistion's Pyre and the Royal Hunt of Alexander », in : A. B. Bosworth, E. J. Baynham (éds.), *Alexander the Great in Fact and Fiction* (Oxford 2000) 167-206 ; Chr. Saatsoglou-Paliadeli, « In the Shadow of History. The Emergence of Archaeology », *ABSA* 94 (1999) 353-367 ;

Tableau II : Principaux thèmes iconographiques peints repérés sur les tombes et leur mobilier

Sites	Thèmes	Tombes à chambre / localisation des peintures	Tombes à ciste	Sarcophages	Mobilier funéraire
Aigéai	Scène de chasse	Tombe de Philippe II, Façade			
	Course de biges	Tombe III, antichambre			
	Rinceaux	Tombe III, chambre funéraire			
	Enlèvement de Koré, scène des trois Parques ?		« Tombe de Perséphone »		
	Epiphanie de Pluton et Perséphone sur quadrigé				« Tombe d'Eurydice », trône
	Couronnement de guerrier	Tombe I du tumulus Bella, façade			
	Cycle dionysiaque				Tombe II du tumulus Bella, kliné
	Rinceaux, oiseaux		Tombe de Palatitsia		
Miéza	Couple allongé (Pluton et Perséphone ?)	« Tombe des Palmettes », façade			
	Motifs végétaux	« Tombe des Palmettes », antichambre			
	Jugement du défunt par Eaque et Rhadamanthe	« Tombe du Jugement », façade			
	Combat entre Centaures et Lapithes	« Tombe du Jugement », façade			
	Combat entre cavalier et fantassin	« Tombe Kinch », chambre funéraire			
	<i>Perirrhantéron</i> et autel (?)	Tombe de Lyson et Kal- liklès, antichambre			
	Armes et guirlandes	Tombe de Lyson et Kal- liklès, chambre funéraire			
	Pigeons		Tombe de 1989		
Dion	Guirlandes, motifs stylisés	« Tombe Sotiriadis », chambre funéraire			
	Combat de cavaliers				« Tombe Soti- riadis », kliné
Piérie septentrionale	Rinceaux	Tombe de Korinos, chambre funéraire			
	Armes	Tombe de Katérini, antichambre			
	Rinceaux	Tombe de Katérini, chambre funéraire			
	Armes, couronnes		Tombe de Ma- krygialos 1983		
	Armes, objets variés		Tombe de Kitros 2/1987		
	Couronnes végétales		Tombe de Korinos 3/2001		
	Cycle dionysiaque				Tombe de Pydna, kliné

ead., « Βεργίνα 1938-1998 : Ζητήματα ερμηνείας και χρονολόγησης », *in* : Pandermalis, Drougou, Hatzopoulos *et al.* 1999, 37-48 ; A. Kottaridou, « Macedonian Burial Customs and the Funeral of Alexander the Great », *in* : Pandermalis, Drougou, Hatzopoulos *et al.* 1999, 113-120 ; Kottaridi 2002. En dernier, voir Saatsoglou-Paliadéli 2004.

Pella	Objets variés de l'univers féminin	Tombe C/1994, chambre funéraire			
	Objets variés de l'univers féminin		Tombe II/1976		
	Objets variés de l'univers féminin		Tombe I/1981		
	Objets variés de l'univers féminin		Tombe 4/1989		
	Figures d'intellectuels, course hippique, rinceaux		Tombe 2001		
Hagios Athanasios	Scène de banquet, grandes figures de guerriers, armes	Tombe III, façade			
	Griffons affrontés	Tombe III, fronton			
	Bucranes et phiales, armes	Tombe III, chambre funéraire			
	Objets variés de l'univers féminin		Tombe 1994		
région de Thessalonique	Scène de <i>dexiosis</i> ?	Tombe de Phoinikas, façade			
	Cycle dionysiaque				Tombe I de Thessalonique, kliné
	Guirlandes		Tombe C de Sédès		
	Bandelettes		Tombe A de Thessalonique		
Dervéni	Motifs végétaux		Tombe A		
	Motifs végétaux		Tombe B		
	Objets variés de l'univers féminin, pigeons, guirlandes		Tombe 1994		
Aineia	Objets variés de l'univers féminin, pigeons, rinceaux		Tombe II		
	Objets variés de l'univers féminin		Tombe III		
Potidée	Motifs végétaux	Tombe II, chambre funéraire			
	Cycle dionysiaque				Tombe II, kliné
	Motifs végétaux			Tombe D	
Amphipolis	Cycle dionysiaque				Tombe I, kliné
	Objets variés de l'univers féminin		Tombe de Kastas		
	Objets variés de l'univers féminin, deux figures féminines		Tombe T1 / Secteur L		
	Rinceaux		Tombe T2 / Secteur L		
	Motifs végétaux		Tombe T2 / Secteur L		
	Rinceaux	Tombe TII, chambre funéraire			
Tragilos	Scène de lamentation, armes, rinceaux			Sarcophage de Tragilos	
Drama	Animaux affrontés, bucranes et phiales	Tombe de Drama, chambre funéraire			

La représentation des courses des biges dans l'antichambre de la tombe III d'Aigéai a pu également renvoyer au statut princier du défunt par l'allusion à l'organisation des concours athlétiques lors des funérailles des membres de la cour royale²². Sur une frise de petites dimensions ornant la partie supérieure des parois de la grande tombe à ciste de Pella est représentée une course hippique, associée à la classe aristocratique et à la cavalerie. Cependant, la présence des tumuli sur la frise de Pella confère à cette course un caractère funéraire, qui renvoie justement au déroulement de ce type de jeux, pratiqués en Macédoine jusqu'au temps de Cassandre. A l'intérieur de cette même tombe, la représentation des hommes aux expressions pensives, le papyrus que tient l'homme barbu du mur Nord, et surtout la représentation de la sphère astronomique à côté de la figure de la paroi Ouest, identifiée selon toute vraisemblance comme le défunt, sont autant d'éléments qui renvoient aux activités philosophiques de ce dernier, entouré de son cercle intellectuel²³. Il s'agirait d'une mise en valeur de la fonction terrestre du défunt, qui s'éloigne du domaine des activités physiques viriles typiques (guerre, chasse, concours athlétiques), figurées sur les autres tombes à référent masculin indiquées plus haut.

L'identification avec Pluton et Perséphone du couple en position allongée peint sur le fronton de la « tombe des Palmettes » représente pour le moment l'hypothèse la plus plausible, compte tenu de la popularité que connaît ce sujet en Macédoine dans le milieu funéraire²⁴. Cependant, les traits personnalisés du visage de la femme, la barbe grise de l'homme qui évoque un personnage âgé – caractère qui ne l'associe pas directement au dieu omnipotent et vigoureux des Enfers –, enfin le chiton à manches longues, qui ne représente pas un habit ordinaire de Pluton, nous inciteraient à nous interroger également sur la possibilité d'une identification du couple comme celui des défunts. La clef que tient de sa main droite le personnage masculin évoquerait alors un attribut sacerdotal plutôt que l'entraîne symbolique des Enfers et le caractériserait comme un prêtre.

La scène du Jugement figurée sur la façade de la grande tombe de Lefkadia²⁵, composée de quatre figures masculines, identifiées de gauche à droite avec le défunt, Hermès Psychopompe qui le conduira au royaume de l'au-delà et avec les juges des Enfers Eaque et Rhadamanthe, aurait, en fait, des analogies avec le concept « platonicien »²⁶ tel qu'il a été exprimé dans le *Gorgias* (523a-b, 524e) : l'âme anonyme du défunt se présente devant Eaque, Rhadamanthe et leur frère Minos, qui décideront s'il mérite bien le séjour éternel dans l'île des Bienheureux. L'*arete* guerrière du défunt, exprimée à travers les scènes de bataille figurées sur les zones supérieures du monument (combat entre Grecs et Perses sur la frise, centauro-machie sur les métopes) semble contribuer à l'avis favorable des juges pour son passage heureux dans l'au-delà. L'épiphanie des dieux des Enfers sur le dossier du trône de la « tombe

²² Andronicos 1984, 202-206, fig. 166-167 ; H. Brécoulaki, « Observations sur la course des chars représentée dans l'antichambre de la tombe III à Verghina », in : Barbet 1998, 51-57.

²³ Lilimbaki-Akamati 2001.

²⁴ K. Rhomiopoulou, « A New Monumental Chamber Tomb with Paintings of the Hellenistic Period near Lefkadia », *AAA* 6 (1973) 87-92 ; Rhomiopoulou 1997, 33 ; A. G. Mantis identifie le couple avec Pluton et Perséphone κλειδοῦχος. Cependant, ce n'est pas Perséphone qui tient la clef comme le suggère l'auteur, mais Pluton (A. G. Mantis, *Προβλήματα της εικονογραφίας των ιερών και των ιερών στην αρχαία ελληνική τέχνη* [Athènes 1990] 35, n. 93-98).

²⁵ Petsas 1966 ; V. J. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting* (Londres 1977) 23-30, pl. 5b-9 ; Andronicos 1987, 363-364, 367.

²⁶ Petsas 1966, 142-144.

d'Eurydice » à Aigéai suggère un rapport privilégié de la défunte avec les divinités. Dans ce cas, la haute fonction sacerdotale qui est attribuée à la morte²⁷, semble lui assurer un passage heureux à l'au-delà sans qu'il y ait besoin d'intermédiaire ou de jugement préalable.

Le guerrier de la tombe Bella à Aigéai se caractérise par une allure héroïque et solitaire²⁸, accentuée grâce à la couronne d'or qui lui est remise par une figure féminine imposante, vue de profil, que M. Andronicos identifie soit avec la personnification de la Macédoine, soit avec la Vertu guerrière²⁹. De fait, le concept d'héroïsation se trouve renforcé en Macédoine après le culte héroïque rendu à Philippe II³⁰ et Alexandre³¹, et le statut de « héros privé » est conféré par la famille du défunt sans représenter un statut officiel garanti par l'Etat³². La scène de banquet composite représentée sur la tombe d'Hagios Athanasios se rattache, d'une part, à un ensemble d'éléments conditionnés par l'iconographie des symposia grecs, mais elle incorpore aussi des éléments propres à une imagerie de l'aristocratie macédonienne³³. Certes, nous reconnaissons dans cette composition une scène qui a pu renvoyer à des épisodes de la vie quotidienne du défunt, dont les qualités guerrières y sont aussi exaltées, mais nous pourrions y reconnaître également une allusion métaphorique à l'autre monde, à un banquet des bienheureux déjà couronnés et « héroïsés ».

Le cycle dionysiaque a été presque toujours choisi pour décorer les lits funéraires peints des tombes macédoniennes. Représentés sur la frise de la chambre funéraire de la tombe de Potidée, la grappe de raisins, dont le suc fournit le vin, et le lierre, végétation qui renvoie au culte de Dionysos³⁴, établissent une convergence flagrante avec le thème iconographique, pris dans le cycle dionysiaque, des lits funéraires. C'est ainsi que l'ensemble du décor entretrait dans une thématique commune inspirée du cycle dionysiaque, reflétant, selon toute

²⁷ A. Kottaridou, « Το έθιμο της καύσης και οι Μακεδόνες », in : N. Ch. Stampolidis (éd.), *Καύσεις στην εποχή του χαλκού και την πρώτη εποχή του σιδήρου. Πρακτικά συμποσίου, Rhodes 1999* (Athènes 2001) 359-371 ; Kottaridi 2002 et dans ce volume.

²⁸ Andronicos 1987, 367.

²⁹ Andronicos 1981, 60.

³⁰ Sur l'héroïsation du défunt en général, voir D. C. Kurtz, J. Boardman, *Greek Burial Customs* (Londres 1971) 282-290, et en Macédoine, voir Miller 1993, 19 et 51 ; A. D. Nock, « Notes on Ruler-Cult, I-IV », *JHS* 48 (1928) 21-43 ; id., « Σύνναος Θεός », *HSPH* 41 (1930) 1-62 ; N. G. L. Hammond, G.T. Griffith, *A History of Macedonia II. 550-336 B.C.* (Oxford 1979) 682-683, 691-95 ; F. W. Walbank, « Monarchies and Monarchic Ideas », in : *CAH* VII, 2^e éd. (Cambridge 1984) 62-100 ; E. Baynham, « The Questions of Macedonian Divine Honours for Philip II », *MedArch* 7 (1994) 35-43.

³¹ E. Badian, « The Deification of Alexander the Great », in : J. Roisman (éd.), *Ancient Macedonian Studies in Honor of Ch. F. Edson* (Thessalonique 1981) 67-71 ; A. B. Bosworth, *Conquest and Empire : The Reign of Alexander the Great* (Cambridge 1988) 281 ; id., in : *CAH* VI, 2^e éd. (Cambridge 1994) 872-873.

³² Attitude qui va se développer particulièrement à partir du II^e siècle av. J.-C. (R. A. Tomlinson, « The Ceiling Painting of the Tomb of Lyson and Kallikles at Lefkadia », in : *Αρχαία Μακεδονία IV* [Thessalonique 1986] 607-610 ; D. Hughes, « Hero Cult, Heroic Honors, Heroic Dead », in : R. Hägg [éd.], *Ancient Greek Hero Cult, Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Department of Classical Archaeology and Ancient History, Göteborg University, 21-23 April 1995* [Stockholm 1999] 167-175).

³³ M. Tsimbidou-Avloniti, « Η ζωφόρος του νέου μακεδονικού τάφου στον Άγ. Αθανάσιο Θεσσαλονίκης. Εικονογραφικά ζητήματα », in : *Αρχαία Μακεδονία VI* (Thessalonique 1999) 1247-1259 ; ead., thèse de doctorat de l'Université de Thessalonique (2000) [parue maintenant sous le titre *Μακεδονικοί τάφοι στον Φοίνικα και στον Άγιο Αθανάσιο Θεσσαλονίκης. Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας των ταφικών μνημείων της Μακεδονίας* (« Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου » 91 ; Athènes 2005)].

³⁴ F. Brämer, « L'Iconographie de la grappe de raisin », in : R. Chevallier (éd.), *Archéologie de la vigne et du vin, Actes du colloque, 28-29 mai 1988* (« *Caesarodunum* » 24 ; Paris 1990) 69-75 ; Sismanidis 1997, 28.

vraisemblance, au-delà d'une simple allusion au banquet terrestre, une prospective eschatologique de la « belle mort »³⁵. L'allusion à la sphère érotique et au mariage sacré dans un tel contexte pouvait alors acquérir une signification importante, référence symbolique non seulement au défunt héroïsé, mais aussi à son épouse, pour laquelle le mariage, signalant la fonction sociale de la femme, fait pendant au statut héroïque de l'homme.

La représentation des différents objets ou éléments stylisés (colombes) évoquant, d'une part, l'univers funéraire de la tombe, et d'autre part, l'univers fonctionnel du défunt, au sens large, forment une catégorie iconographique assez cohérente. A la différence des aspects variés que présentent les compositions narratives que nous venons d'examiner, ici, le décor se caractérise par un langage iconographique et formel commun et se rencontre, dans la plupart des cas, sur les parois des tombes à ciste³⁶, destinées, vraisemblablement, à des classes sociales plus modestes. Des armes suspendues par des clous rendus en trompe-l'œil ou des attributs honorifiques ornent les parois des tombes pour les sépultures masculines³⁷, différents objets domestiques qui renvoient au gynécée et à la *kosmesis* sont choisis pour les tombes féminines³⁸.

Les motifs végétaux, associés au rituel funéraire, représentent un thème récurrent dans l'iconographie funéraire macédonienne³⁹. Il s'agit de motifs d'une variété étonnante, reflétant une tradition propre au contexte macédonien ; ou bien, ils sont représentés de manière autonome, constituant le seul décor figuré de simples tombes à ciste (Amphipolis, Dervéni) ou de tombes macédoniennes (chambre funéraire de la tombe macédonienne de Korinos et de la tombe III d'Aigéai), et ils forment des frises ou des compositions plus amples, comme celle de la « tombe des Palmettes » ; ou bien, le plus souvent, ils font partie d'un décor structuré en zones superposées (Pella, Palatitsia, Aineia).

³⁵ P. Jacquet Rimassa, « Dionysos d'ici et Dionysos d'ailleurs », *Pallas* 48 (1998) 19-42 ; S. G. Cole, « Landscapes of Dionysos and Elysian Fields », in : M. B. Cosmopoulos (éd.), *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults* (Londres, New York 2003) 193-217.

³⁶ A l'exception de deux tombes macédoniennes, la tombe plus tardive de Lyson et Kalliklès à Lefkadia (Miller 1993) et la tombe C/1994 de Pella (P. Chrysostomou, « Ανασκαφικές έρευνες στους τύμβους της Πέλλας κατά το 1994 », *AEMTh* 8 [1994] 53-72 ; *id.*, « Ανασκαφικές έρευνες στους τύμβους της Πέλλας κατά το 1995 », *AEMTh* 9 [1995] 143-154).

³⁷ Il s'agit d'une série de tombes de la Piérie septentrionale : Katérini (A. Despini, « Ο τάφος της Κατερίνης », *AAA* 13 [1980] 198-209) ; Makrygialos 1983 (M. Bessios, « Η αρχαία Πύδνα », in : *Οι αρχαιολόγοι μιλούν για την Πιερία*, 1984 [Thessalonique 1985] 54, fig. IV.c) ; Kitros 2/1987 (M. Bessios, « Μακρύγιαλος », *ArchDelt* 37 [1982] Chron. 285).

³⁸ Tombes de Pella (M. Siganidou, *ArchDelt* 32 [1977] Chron. 213-216), 1/1981, 4/1989 (M. Lilimbaki-Akamati, « Ανατολικό νεκροταφείο Πέλλας : Ανασκαφή 1989 », *ArchDelt* 44-46 [1989-1991] Mel. 73-152) ; d'Hagios Athanasios (M. Tsimbidou-Avloniti, « ... λάρνακ' ές άργυρέην... » (Il. Σ 413) », in : P. Adam-Véléni [éd.], *Μύθος. Μελέτες στη μνήμη της Ιουλίας Βοκοτοπούλου* [Thessalonique 2000] 543-575) ; de Dervéni (K. Tzanavari, « Δερβένι. Μια νεκρόπολη της αρχαίας Αητής », *AEMTh* 10A [1996] 461-476) ; d'Aineia (I. Vokotopoulou, *Οι ταφικοί τύμβοι της Αίνειας* [Athènes 1995]) ; d'Amphipolis (D. Lazaridis, *Αμφίπολις* [Athènes 1993] 82-83, fig. 109 ; Malama 2001).

³⁹ Sur le symbolisme des guirlandes et des festons, voir Miller, 1993 46-48. Sur l'origine macédonienne de ce type de décor végétal, voir A.-M. Guimier-Sorbets, « La mosaïque hellénistique de Dyrhachion et sa place dans la série des mosaïques grecques à décor végétal », in : P. Cabanes (éd.), *L'Illyrie méridionale et l'Épire dans l'antiquité. Actes du II^e colloque international de Clermont-Ferrand, 25-27 octobre 1990* (Paris 1993) 135-141 et Brécoulaki 2003. Pour une origine italote, voir M. Pfrommer, « Grossgriechischer und mittelitalischer Einfluss in der Rankenornamentik frühhellenistischer Zeit », *JDAI* 97 (1982) 119-190 et F. Villard, « Le renouveau du décor floral en Italie méridionale au IV^e siècle et la peinture grecque », in : *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome, Rome, 18 fév. 1994* (Rome 1998) 203-221.

Le répertoire iconographique que nous rencontrons sur les tombes féminines, manifestement moins varié que celui des tombes masculines, se limite presque exclusivement à la représentation d'objets. A l'exception d'un seul cas où la représentation de deux figures féminines de petites dimensions s'associe à des objets qui renvoient au gynécée⁴⁰, sur aucune tombe féminine n'apparaît la figure humaine ou divine. Il me semble donc significatif que pour les peintures de deux tombes royales d'Aigéai, attribuées selon toute vraisemblance à des membres féminins de la cour, aient été choisis des thèmes associés aux divinités chtoniennes, au couple des dieux des Enfers ; ce choix s'exprime à travers l'épiphanie divine sur le dossier du trône de la « tombe d'Eurydice » (pl. 55.1), qui reflète probablement un attachement aux doctrines des religions à mystères, et par le « récit » de la scène mythologique du rapt sur la paroi Nord de la « tombe de Perséphone » (pl. 55.2).

Cependant, au-delà de leurs aspects iconographiques complexes, qui mériteraient, certes, un examen beaucoup plus approfondi – en particulier la scène de chasse –, les peintures du groupe des tombes royales d'Aigéai se distinguent du reste des témoignages macédoniens par leurs aspects spécifiquement picturaux, qui attestent un niveau artistique supérieur et supposent la participation de peintres habiles et inspirés.

Je souligne à ce propos les caractères extraordinaires, sur le plan technique et stylistique, des deux grandes compositions de la « tombe de Perséphone » et de la tombe de Philippe, de même que la maîtrise inhabituelle du dessin manifestée dans le tracé dynamique des biges à l'intérieur de la tombe III, ainsi que la présence unique de frises peintes sur bois, sur sa façade et dans la chambre funéraire, indiquant, selon toute vraisemblance, que ces peintures n'étaient pas réalisées sur place. En fait, il ne s'agit pas seulement de la participation de peintres d'un certain renom, mais d'une esthétique qui se reflète dans un emploi sophistiqué et raffiné de la couleur au sein de représentations « réalistes ». Dans une telle perspective, la simplicité apparente de la façade de la tombe de Philippe privilégie l'appréciation de l'œuvre picturale, qui garde son autonomie et ne s'intègre pas dans les jeux de trompe-l'œil des façades chargées de couleurs et de motifs variés des tombes plus tardives de Lefkadia ou Hagios Athanasios ; le décor pictural de ces dernières montre également l'assimilation de procédés techniques sophistiqués, ainsi qu'une gamme de matériaux très riche, que nous verrons par la suite, mais il semble refléter une esthétique différente, favorisant, dans l'ensemble, les effets chromatiques plus vifs et contrastés, qui attirent l'œil du spectateur.

En effet, il me semble intéressant d'examiner à ce propos plus en détail certains aspects de cette production picturale sur un nombre de monuments représentatifs, en commençant par les témoignages les plus variés de la nécropole d'Aigéai. Sur le dossier du trône de la « tombe d'Eurydice », le quadriges d'Hadès et de Perséphone est encadré sur trois côtés d'une frise de rinceaux partiellement en relief, colorée et dorée. Ce qui frappe au premier abord sur ce meuble, c'est la grande importance qui a été accordée au choix des matériaux employés pour sa décoration. La luminosité créée par la dorure qui recouvre la corniche et les frises du trône est en fait renforcée par la couleur rouge intense du cinabre, un des pigments onéreux les plus prisés de la « palette » des peintres macédoniens, qui souligne une série de détails dans la composition florale avec d'autres pigments à forte intensité chromatique, tels la malachite pure, le bleu égyptien et une laque organique rose, et recouvre de manière

⁴⁰ Il s'agit de la tombe d'Amphipolis T1/Secteur L (Malama 2001).

uniforme le fond des frises. Ces pigments, mélangés à un liant organique, identifié comme la gomme arabique, ont produit des couleurs de teintes saturées, appliquées en couches couvrantes directement sur la surface du marbre⁴¹. L'association de l'or avec la lumière et le divin semble avoir représenté un lieu commun dans la pensée grecque. Déjà chez Homère (*Il.* 5.3-6 ; 18.205-214 ; 20.95) l'épiphanie divine est presque toujours associée à la lumière, tandis que dans les actions variées d'Athéna, la lumière et des objets d'or, sont très souvent présents⁴². Il me semble que la richesse extraordinaire des matériaux employés pour le décor du trône de la « tombe d'Eurydice » ne doit pas être conçue uniquement en termes esthétiques, ni liée à l'opulence économique des commanditaires. Elle doit être considérée aussi en fonction du contenu même de l'image qui occupe le dossier du trône, où est représentée l'épiphanie en majesté des dieux des Enfers. Cependant, pour ce qui concerne la représentation des dieux, le choix des couleurs repose sur des critères différents. Nous constatons, en fait, que le peintre n'est plus concerné par leur valeur matérielle et sa gamme présente des tons nettement plus atténués qui lui permettent d'obtenir le modelage plastique des formes par les effets du clair-obscur et une technique méticuleuse qui s'attache à l'exactitude des détails.

Dans un style nettement différent, l'originalité que présentent les peintures de la « tombe de Perséphone » réside, avant tout, dans l'opposition qui s'y révèle entre l'économie des moyens picturaux – laquelle nous renvoie directement aux techniques des peintres grecs célèbres – et la richesse des effets plastiques obtenus par une savante combinaison dans l'emploi de la ligne et de la couleur, qui témoigne d'une expérience artistique assimilée. La négligence volontaire des détails au profit d'une représentation plus schématique, mais susceptible de rendre évidentes les nuances de l'état psychologique des personnages, nous offre un exemple clair de l'indépendance que peut manifester la peinture hellénistique par rapport aux modèles établis, tributaires des schémas classiques. Les parties nues des corps des dieux dans la scène du rapt, traités avec une étonnante économie de lignes et de couleurs, se détachent à peine sur le fond neutre et lumineux, puisque c'est le même fond qui sert pour suggérer la masse des figures (pl. 55.2). Le jeu des ombres et des lumières est assez limité, comme le montrent les ombres rendues par des lignes hachurées sur les corps, sans souci de faire figurer les différents détails anatomiques : les seins et les mains de Perséphone et de son amie, par exemple, sont figurés d'une manière excessivement schématique. Cependant, malgré cette technique sommaire, l'artiste arrive à produire une impression de volume convaincante. Le coloris restreint de la tombe de Perséphone, associé à un très haut niveau d'exécution picturale, représente un cas exceptionnel parmi les documents de la peinture ancienne que nous connaissons. En fait, dans la plupart des cas où l'on observe un emploi des couleurs limité essentiellement à la gamme des teintes chaudes, particulièrement plaisantes pour l'œil, le résultat pictural s'en trouve assez simplifié.

Le choix des couleurs dans la « tombe de Perséphone », n'est pas conditionné par la « valeur » des pigments employés, mais par l'effet réaliste que le peintre réussira à suggérer. C'est ainsi que la laque de garance est préférée à la pourpre conchylienne pour créer la

⁴¹ I. Kakoulli, A. Kottaridou, N. Minos, « Materials and Techniques of Ancient Monumental Paintings : Analysis of the Painted Throne from the Tomb of Eurydice, Vergina, Greece », in : Y. Bassiakos, E. Aloupi, Y. Fakorellis (éds.), *Archaeometry Issues in Greek Prehistory and Antiquity* (Athènes 2001) 261-274.

⁴² E. Parisinou, *The Light of the Gods* (Londres 2000).

couleur vive de la draperie du couple divin, de même que l'emploi des ocres a été privilégié par rapport à celui du cinabre.

La fameuse scène de chasse de la façade de la tombe de Philippe II représente, à mon avis, la réalisation la plus accomplie et la plus complexe en termes de construction d'une composition à éléments figurés multiples dans un espace tridimensionnel, ainsi qu'en termes d'exécution par l'utilisation de la ligne et de la couleur pour évoquer le volume des formes. Le nombre des détails représentés, la richesse du coloris, la subtilité dans l'indication des ombres ainsi que la finesse dans la réalisation des traits des visages des chasseurs, témoignent d'une exécution qui, loin d'être spontanée, se fonde sur des principes de l'*akribeia* et d'un système d'harmonie chromatique équilibré et nuancé.

La frise de Vergina, malgré l'existence d'une série d'éléments soumis aux principes hérités de la tradition classique – comme les poses des chasseurs, les visages peu expressifs, certaines conventions d'ordre proportionnel – inaugure de manière spectaculaire, du moins à nos yeux, la représentation des personnages dans un espace réaliste, qui rompt définitivement avec l'emploi des fonds bidimensionnels et impénétrables, qui resteront en usage tout au long de la période hellénistique. Malgré la perte de la matière picturale en de nombreux endroits de la frise, elle représente le seul exemple parmi les peintures anciennes connues jusqu'à présent qui témoigne d'une recherche chromatique aussi raffinée. Elle nous offre, d'une part une très grande variété de couleurs, que l'artiste mélange savamment et qu'il superpose pour créer les effets de volume et de polychromie, et d'autre part, un équilibre sophistiqué entre l'emploi des teintes chaudes et froides, qui engendre la suggestion des différents plans de la composition et crée l'effet de profondeur (pl. 55.3). Au-delà des contrastes qui apparaissent entre les masses claires des corps humains et les masses plus sombres des animaux et de certains éléments du paysage (troncs d'arbres et collines), nous ne constatons pas l'emploi des couleurs saturées et opposées, ni l'application des couleurs pures en aplats uniformes. Les forts contrastes chromatiques, tels que nous les verrons par la suite sur d'autres monuments funéraires, à Lefkadia et en particulier sur la tombe d'Hagios Athanasios, et qui s'expriment surtout à travers les habits qu'endossent les figures humaines, ne sont pas pratiqués dans la scène de Vergina. La couleur n'est pas employée pour créer des surfaces colorées indépendamment de la nature de l'élément figuré, comme c'est souvent le cas dans d'autres documents peints que nous verrons par la suite, mais elle vise à reproduire l'impression de la nature exacte des choses qu'elle représente, et par conséquent nous pouvons la qualifier de « réaliste ». Enfin, la course des biges de la tombe III, malgré ses petites dimensions, surprend par la qualité de l'exécution mise au service d'une diversité voulue dans la disposition des biges. L'effet de volume est convenablement évoqué par des coups de pinceau apparents, formant des hachures gris-jaune entrecroisées, parallèles ou tracées de manière désordonnée, aussi bien que d'aplats de gris, qui indiquent les ombres sur les corps des chevaux. L'artiste dessine avec une sûreté remarquable les corps des animaux et nous remarquons, notamment au niveau des pieds, la force qu'expriment certaines lignes, tracées de manière dynamique et qui manifestent l'intérêt de l'artiste pour l'étude des membres des chevaux en mouvement.

En dehors d'Aigéai, nous retrouvons sur deux tombes macédoniennes, la « tombe des Palmettes » à Lefkadia, et la tombe d'Hagios Athanasios, des peintures qui témoignent d'une élaboration recherchée et d'une excellence technique dans la manipulation de la couleur, sans pour autant atteindre le haut niveau de la recherche formelle attestée dans les grandes

compositions d'Aigéai. Sur la façade de la « tombe des Palmettes », le couple couché se détache sur un fond gris-bleu uniforme et nous remarquons l'emploi d'une gamme de couleurs qui s'harmonise avec celle du décor architectural peint de la façade. Le peintre applique une technique *a tempera* à l'œuf, qui se fonde sur l'aménagement subtil des teintes au moyen de couches picturales superposées⁴³. La surface est uniforme, sans rehauts de la matière picturale, et c'est pourquoi les traits des visages paraissent relativement plats et manquent de précision dans les détails. Considérée dans son ensemble, l'exécution de la composition figurée de la « tombe des Palmettes » présente plusieurs aspects intéressants. Tout en reflétant des expériences encore imparfaitement assimilées, elle n'en témoigne pas moins d'une certaine audace dans le champ des recherches formelles, même si celles-ci devront s'élargir et s'affiner. Cependant, la qualité et l'efficacité de l'exécution picturale ne sont pas partout les mêmes. À côté d'un élément pictural réalisé de manière élaborée, il existe des zones qui pourraient sembler presque inachevées. On se rend compte de ce phénomène si l'on compare, par exemple, le coloris nuancé et subtil du visage féminin au rendu plat de la main droite (pl. 55.4). Les zones ombrées naissent de la couleur même et non pas grâce à des traits créant de loin l'impression de l'ombre. Les passages se font progressivement et les figures, bien qu'elles se détachent du fond sombre par contraste chromatique, ne semblent pas atteindre une plasticité propre qui les dissocierait convenablement de ce fond.

Sur la façade ornée de peintures de la tombe d'Hagios Athanasios se reflète une volonté de créer un effet optique vif, qui attire l'œil du spectateur, obtenu par l'emploi d'une palette variée et une application généreuse de matériaux coûteux, tels, par exemple, le cinabre et la pourpre, appliqués au moyen d'une technique à sec mixte, combinant l'œuf à la gomme adragante⁴⁴. L'impression d'une polychromie riche que suscite la scène du banquet et qui se manifeste en premier lieu sur les habits et les draperies, principal moyen d'expression esthétique du peintre, résulte moins de la gamme étendue des pigments que de la juxtaposition des surfaces colorées et de la variété obtenue dans les valeurs et les nuances des teintes (pl. 56.1). Un élément déterminant de l'harmonie chromatique de la frise est constitué par le fond bleu-noir sur lequel se détachent les couleurs vives suscitant un fort contraste tonal. L'intérêt majeur de la réalisation de cette peinture réside dans la pratique d'une technique rapide mais contrôlée, qui se reflète en particulier dans le rendu rapide et convaincant des carnations des visages et dans le modelé des corps, ainsi que dans la représentation des plis des draperies.

Le rendu en trompe-l'œil du fronton de la tombe d'Hagios Athanasios présente un intérêt particulier en raison de la conception esthétique suivant laquelle est réalisée la façade. Des effets de ce genre sont largement employés sur la plupart des tombes macédoniennes monumentales, à l'exception de deux tombes royales d'Aigéai ; souvent, les éléments architecturaux peints se juxtaposent avec d'autres éléments en relief pour produire une espèce de confusion dans l'œil du spectateur, censé regarder le monument depuis une certaine distance. Un des éléments les plus frappants dans la décoration de la façade est la représentation des deux figures masculines situées de part et d'autre de la porte d'entrée, en

⁴³ K. Rhomiopoulou, H. Brécoulaki, « Style and Painting Techniques on the Wall Paintings of the 'Tomb of the Palmettes' at Lefkadia », in : Tiverios, Tsiafakis 2002, 107-116.

⁴⁴ M. Tsimbidou-Avloniti, H. Brécoulaki, « Χρώμα και χρωστικές ουσίες, ύλη και εικόνα σε δύο ταφικά μνημεία της Μακεδονίας », in : Tiverios, Tsiafakis 2002, 117-128.

guise de véritables « gardiens » de la tombe, ce qui renforce, d'une certaine manière, le symbolisme apotropaïque des emblèmes représentés sur les boucliers et sur le fronton de la tombe. Les personnages semblent illustrer une conception illusionniste proche de celle observée sur le fronton, mais elle est, cette fois, appliquée non pas pour « substituer » des représentations peintes à des éléments architecturaux en relief, mais pour évoquer la présence humaine. Les figures mégalographiques représentées sur cette façade – presque en grandeur nature – se dressent à peu près au même niveau que le spectateur, suspendues entre la réalité des vivants et la « transcendance » du défunt.

Parmi les monuments funéraires peints des autres sites des environs d'Aigéai – Dion, Pydna et Pella –, la nouvelle tombe de Pella/2001 se distingue par son programme iconographique unique, qui renvoie aux activités philosophiques du défunt⁴⁵ ; la qualité artistique du décor peint, dans l'ensemble, témoigne de l'activité d'un artisanat assurément expérimenté dans un certain type de représentation « illusionniste », mais qui n'arrive pas à produire des œuvres originales. De fait, sur les figures des philosophes de cette tombe, nous reconnaissons un effort pour créer un effet de polychromie harmonieux, résultant des combinaisons des teintes complémentaires, agréablement accueillies par le spectateur, tels le rouge-vert et le mauve-jaune, mais l'indication des membres apparaît assez sommaire : nous y remarquons en particulier des problèmes de proportions entre les têtes et les extrémités des corps, ainsi que l'application hasardeuse de l'ombre sur le pied droit, vu de l'arrière, qui contribue à le faire avancer au lieu de reculer, conformément à la posture du corps (pl. 56.2).

Malheureusement, l'état des peintures qui ornaient les monuments dans la région de Thessalonique, très mal conservées ou entièrement disparues, ne permet pas d'en apprécier la qualité picturale, ni d'en reconstituer l'iconographie avec certitude. A l'exception de quelques monuments sporadiques en Chalcidique, comme la tombe à ciste II d'Aineia et la tombe macédonienne de Potidée (pl. 56.3), ornées de compositions raffinées et originales, quoique de petites dimensions, les peintures funéraires de Macédoine orientale (Amphipolis, Tragilos, Drama) trahissent une diminution frappante de la qualité artistique, qui confine dans certains cas à la maladresse. La scène de lamentation sur le couvercle du sarcophage de Tragilos fait preuve d'une certaine « naïveté » dans la conception et la réalisation des formes et d'une hardiesse dans le dessin et la manipulation de la couleur, qui la placent dans une catégorie analogue à celle des peintures « artisanales » d'Amphipolis (pl. 56.4).

Pour conclure, il me semble opportun de souligner, d'une part, que les peintures funéraires d'Aigéai occupent une place à part au sein du corpus funéraire macédonien, reflétant une esthétique propre à la cour royale, qui se caractérise par des aspects à la fois luxueux et raffinés ; nous ne retrouvons plus ces qualités sur les monuments disséminés sur les autres sites macédoniens, où nous constatons de l'Ouest vers l'Est une diminution de la qualité du décor funéraire. D'autre part, nous constatons que la somptuosité et les aspects picturaux et iconographiques fort intéressants des deux tombes macédoniennes de Miéza, la « tombe des Palmettes » et la « tombe du Jugement », ainsi que de la tombe d'Hagios Athanasios, qui selon toute vraisemblance appartiennent à une réalité sociale et historique formée après le retour des vétérans macédoniens de l'Asie, les distinguent de manière notable du reste des

⁴⁵ Lilimbaki-Akamati 2001.

tombes peintes des autres sites. C'est ainsi que sur ces monuments se reflète le goût d'une aristocratie riche, concrétisé non seulement dans l'étendue du décor peint mais aussi dans le choix des matériaux. Rappelons à ce propos l'application généreuse du cinabre et de la pourpre sur la façade de la tombe d'Hagios Athanasios, ainsi que dans la peinture de l'antichambre de la « tombe des Palmettes », et l'application de techniques picturales sophistiquées, qui contrastent sensiblement avec la réduction de la gamme des pigments et la simplicité d'exécution dont témoignent les tombes à ciste de la Piérie septentrionale, de Pella (à l'exception de la nouvelle tombe de 2001), et avec la sobriété du décor peint des tombes de Dervéni ou le niveau artisanal des documents picturaux de la partie orientale de la Macédoine.

Abréviations bibliographiques

- Andronicos 1984 = M. Andronicos, *Βεργίνα. Οι βασιλικοί τάφοι και οι άλλες αρχαιότητες* (Athènes 1984).
 Andronicos 1987 = M. Andronicos, « Η ζωγραφική στην αρχαία Μακεδονία », *ArchEph* 126 (1987) 363-382.
 Andronicos 1997 = Βεργίνα II. Ο « τάφος της Περσεφόνης » (Athènes 1997).
 Barbet 1998 = A. Barbet (éd.), *La peinture funéraire antique. Actes du 7^e colloque de l'Association Internationale pour la peinture murale antique, 6-10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal, Vienne* (Paris 2001).
 Brécoulaki 2003 = H. Brécoulaki, *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur (IV^e-II^e siècle av. J.-C.)*, thèse de doctorat de l'Université Paris I, décembre 2003.
 Drougou, Paliadeli 1999 = S. Drougou, Chr. Saatsoglou-Paliadeli, *Vergina. Wandering through the Archaeological Site* (Athènes 1999).
 Kottaridi 2002 = A. Kottaridi, « Discovering Aigai, the Old Macedonian Capital », in : M. Stamatopoulou, M. Yeroulanou (éds.), *Excavating Classical Culture. Recent Archaeological Discoveries in Greece* (« BAR International Series » 1031 ; Oxford 2002) 75-82.
 Lilimbaki-Akamati 2001 = M. Lilimbaki-Akamati, « Νέος κιβωτιοδόχος τάφος με ζωγραφική διακόσμηση στην Πέλλα », *AEMTh* 15 (2001) 451-460.
 Malama 2001 = P. Malama, « Νεότερα στοιχεία από το ανατολικό νεκροταφείο Αμφίπολης », *AEMTh* 15 (2001) 111-126.
 Miller 1993 = S. G. Miller, *The Tomb of Lyson and Kallikles : A Painted Macedonian Tomb* (Mayence 1993).
 Pandermalis, Drougou, Hatzopoulos et al. 1999 = D. Pandermalis, S. Drougou, M. Hatzopoulos, Chr. Paliadeli, M. Akamati (éds.), *Alexander the Great : From Macedonia to the Oikoumene. International Congress, Veria 27-31 May 1998* (Béroia 1999).
 Petsas 1966 = Ph. M. Petsas, *Ο τάφος των Λευκαδίων* (Athènes 1966).
 Rhomiopoulou 1997 = K. Rhomiopoulou, *Λευκάδια - Αρχαία Μίεζα* (Athènes 1997).
 Saatsoglou-Paliadéli 2004 = Chr. Saatsoglou-Paliadéli, *Βεργίνα. Ο τάφος του Φιλίππου. Η τοιχογραφία με το κυνήγι* (Athènes 2004).
 Sismanidis 1997 = K. Sismanidis, *Κλίβες και κλινοειδείς κατασκευές των μακεδονικών τάφων* (Athènes 1997).
 Thémélis, Touratsoglou 1997 = P. G. Thémélis, I. P. Touratsoglou, *Οι τάφοι του Δερβενίου* (« Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου » 59 ; Athènes 1997).
 Tiverios, Tsiafakis 2002 = M. Tiverios, D. S. Tsiafakis (éds.), *The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture (700-31 B.C.) : Proceedings of the Conference held in Thessaloniki, 12th-16th April, 2000 ; org. by the J. P. Getty Museum and the Aristotle University of Thessaloniki* (Thessalonique 2002).

ABSTRACT – ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Funerary painting in Macedonia

The Macedonian corpus of painting discovered up to now is composed of about sixty documents, most of which come from the area of Lower Macedonia, with a notable concentration in the sites of Aigai, Mieza, Western Pieria and Pella. Isolated painted monuments have come to light from the area of Thessaloniki (Hagios Athanasios, Sedes, Phoinikas, Derveni), while another group of painted tombs is attested in Eastern Macedonia, at Amphipolis, and random monuments in the sites of Aineia, Potidea, Tragilos and Drama. The figural paintings that decorate tombs, placed by current opinion in the mid-fourth through the early-third centuries, are characterized by a stylistic and iconographic heterogeneity which does not allow at the moment for a clear distinction of coherent groups, considering their fragmentary state and restricted number. The present paper discusses the variety of their subject matter and the different levels of pictorial execution, as attested by their technical refinement and stylistic coherence.

Η ταφική ζωγραφική στη Μακεδονία

Τα περισσότερα από τα αρχαία ταφικά μνημεία με ζωγραφικό διάκοσμο που έχουν έρθει στο φως στην ευρύτερη περιοχή της κεντρικής Μακεδονίας, βρίσκονται συγκεντρωμένα κυρίως στη βασιλική νεκρόπολη των Αιγών, τη Μίεζα, τη δυτική Πιερία και την Πέλλα. Μεμονωμένα μνημεία με πλούσιες ζωγραφικές συνθέσεις αποκαλύφθηκαν μέσα στην πόλη της Θεσσαλονίκης, αλλά και πρόσφατα γύρω απ' αυτήν (Άγιος Αθανάσιος, Δερβένι). Τοιχογραφμένες επιφάνειες και λεπτομερείς συνθέσεις πάνω σε πέτρα ξαναβρίσκουμε στους τάφους της Αίνειας και της Ποτίδαιας στη Χαλκιδική, ενώ το επόμενο πολυάριθμο σύνολο εικονογραφημένων τάφων το συναντούμε στην Αμφίπολη. Μια λίθινη σαρκοφάγος με ζωγραφική στο εσωτερικό της από την αρχαία Τράγιο και ένας μεταγενέστερος θαλαμωτός τάφος στη Δράμα, ολοκληρώνουν τον κατάλογο των ζωγραφισμένων μνημείων της Ανατολικής Μακεδονίας. Τα περισσότερα απ' αυτά –που, μαζί με τις πιο πρόσφατες ανακαλύψεις, δεν ξεπερνούν τα 60- χρονολογούνται μεταξύ του τρίτου τετάρτου του 4^{ου} και του τέλους του 3^{ου} αι. π.Χ. Η στυλιστική ετερογένεια που χαρακτηρίζει τις περισσότερες συνθέσεις και η θεματική ποικιλία που παρατηρείται στα πιο σημαντικά από τα μνημεία που εξετάζουμε, δεδομένης και της αποσπασματικής εικόνας που παρουσιάζουν, καθιστούν, τουλάχιστον προς το παρόν, μάλλον επισφαλή την σαφή κατάταξη τους σε ομάδες. Στην παρούσα μελέτη ερευνώνται αφ' ενός εικονογραφικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν την ιδιαιτερότητα αυτής της ζωγραφικής παραγωγής, και αφ' ετέρου οι διαφορετικοί τρόποι εκτέλεσης αυτών των συνθέσεων, ως προς την τεχνική τους αρτιότητα και την αισθητική τους συνοχή.