ΚΕΝΤΡΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΡΩΜΑΪΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΟΣ
ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ

CENTRE DE RECHERCHES DE L'ANTIQUITE GRECQUE ET ROMAINE
FONDATION NATIONALE DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ
48

HARICLIA BRECOULAKI

LA PEINTURE FUNERAIRE DE MACEDOINE

EMPLOIS ET FONCTIONS DE LA COULEUR

IV^{e}-II^{e} s. av. J.-C.

I TEXTE

ATHENES 2006

DIFFUSION DE BOCCARD - 11, RUE DE MEDICIS, 75006 PARIS

Ἡ ἔκδοση αὐτὴ χρηματοδοτήθηκε ἀπὸ τὸ ἔργο μὲ τίτλο – «Μελέτη καὶ διάχυση τεκμηριωτικῶν δεδομένων τῆς ἱστορίας τοῦ Ἑλληνισμοῦ κατὰ τὴν Ἀρχαιότητα» τοῦ μέτρου 3.3 τοῦ Ἐπιχειρησιακοῦ Προγράμματος «Ἀνταγωνιστικότητα» - ΕΠΑΝ, πράξη «Ἀριστεία σὲ Ἐρευνητικὰ Ἱνστιτοῦτα» Γ.Γ.Ε.Τ. (2ος Κύκλος).

Τὸ Εὐρωπαϊκὸ Ταμεῖο Περιφερειακῆς Ἀνάπτυξης συμμετέχει 75% στὶς δαπάνες ὑλοποίησης τοῦ ἀνωτέρω ἔργου.

ISBN 978-960-7905-32-1
ISBN [SET] 978-960-7905-31-4

Κέντρον Ἑλληνικῆς καὶ Ρωμαϊκῆς Ἀρχαιότητος
τοῦ Ἐθνικοῦ Ἱδρύματος Ἐρευνῶν
Βασιλέως Κωνσταντίνου 48 – 116 35 Ἀθήνα – τηλ. 210 72 73 673

Ἐκτύπωση: Γραφικὲς τέχνες «Γ. Ἀργυρόπουλος ΕΠΕ»
Κ. Παλαμᾶ 13, Καματερό - Ἀθήνα
Τηλ. 210 23 12 317 – fax 210 23 13 742

Ἠλεκτρονικὴ ἐπεξεργασία εἰκόνων: Ν. Βουρλιώτης
Ἐξώφυλλο καὶ καλλιτεχνικὴ ἐπιμέλεια: Β. Ἀβραμοπούλου

LA PEINTURE FUNERAIRE DE MACEDOINE

EMPLOIS ET FONCTIONS DE LA COULEUR IV^{e} - II^{e} s. av. J.-C.

I

TEXTE

ΚΕΝΤΡΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΡΩΜΑΪΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΟΣ
ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ

CENTRE DE RECHERCHES DE L'ANTIQUITE GRECQUE ET ROMAINE
FONDATION NATIONALE DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ

48

DIFFUSION DE BOCCARD - 11, RUE DE MEDICIS, 75006 PARIS

HARICLIA BRECOULAKI

LA PEINTURE FUNERAIRE DE MACEDOINE

EMPLOIS ET FONCTIONS DE LA COULEUR
IV^{e} - II^{e} s. av. J.-C.

I

TEXTE

ATHENES 2006

à ma mère

(...) τοῦθ' ὅ ποτ' ἐὼν γέγονα στήλλη,
τύμβος, λίθος, εἰκών.

(...) moi qui jadis existais, me voici devenu stèle, tombe, pierre, image.

trad. par A.-M. Vérilhac, *ΠΑΙΔΕΣ ΑΩΡΟΙ. Poésie funéraire* (Athènes 1978) n° 13. Inscription funéraire sur une stèle de marbre de Smyrne (II s. ap. J.-C.), Musée de l'Ermitage.

PREFACE

Le plaisir que l'on éprouve à présenter au public un livre comme celui de Hariclia Brécoulaki vient de ce qu'il est à la fois très attendu – en raison de l'aura qui entoure *a priori* son objet – et complètement nouveau par la manière dont celui-ci y est abordé. La double formation de l'auteur, qui l'a progressivement menée de la conservation-restauration à l'archéologie historique, lui a en effet très vite assuré dans la recherche sur la peinture antique une position originale, la conduisant à étendre ses investigations hors du domaine grec, notamment dans l'Italie préromaine, tout en travaillant à établir le magnifique *corpus* des peintures funéraires macédoniennes qu'elle nous offre aujourd'hui. Car le point de départ de sa réflexion fut la part active que sa compétence technique et scientifique lui permit de prendre, à partir de 1992, à la restauration des tombes récemment découvertes en Macédoine : c'est donc forte d'une expérience visuelle directe de leurs peintures murales, et déjà munie d'une extraordinaire documentation photographique, constituée par elle-même sur place, qu'elle entreprit en 1994 d'en étudier systématiquement les matériaux et les techniques, dans de premiers travaux universitaires dont les résultats prometteurs suscitèrent immédiatement l'intérêt des spécialistes, notamment d'Agnès Rouveret, qui voulut bien la faire bénéficier de ses conseils, et fut dès lors largement associée à la direction de ses recherches.

Celles-ci ayant pu prendre, grâce au chaleureux accueil que lui réservèrent d'emblée nos collègues de Grèce du Nord, une extension au départ inespérée, le résultat en est impressionnant : il est assez évident que par la richesse de la documentation considérée, comme par la diversité des méthodes d'analyse qui y sont mises en œuvre, ce travail débordait largement le cadre d'une thèse de Doctorat. Car il s'agissait en fait d'un inventaire exhaustif des peintures funéraires macédoniennes actuellement connues, autrement dit d'une soixantaine de monuments, d'inégale importance et de types divers – de la simple stèle à la tombe royale en passant par la tombe à ciste –, répartis sur environ deux siècles. Certains étaient des trouvailles anciennes, plus ou moins publiées, d'autres étaient devenus célèbres avant même d'avoir fait l'objet d'une étude systématique, d'autres enfin n'ont été trouvés que récemment. Mais ce véritable *corpus*, tout en reprenant et en synthétisant les données déjà publiées, en renouvelle profondément l'approche : l'auteur soumet en effet chaque composition ou chaque élément de décor à une relecture systématique, fondée à la fois sur l'examen direct (elle a étudié de près, à plusieurs reprises, la *totalité* des peintures encore conservées) et sur l'analyse physico-chimique de la couche picturale, tâche qu'elle a effectuée en coopération avec plusieurs laboratoires spécialisés, notamment le Centre Démokritos d'Athènes, et, sous la direction de Lorenzo Lazzarini, le Laboratoire d'analyse des matériaux antiques de Venise.

En se donnant ainsi, pour la première fois, les moyens d'une description objective et concrète, illustrée par toute une série de superbes photographies de détail, de la peinture en tant que processus matériel, H. Brécoulaki replace la couleur au cœur du système pictural. Et les conséquences de ce nouveau regard sont considérables : l'identification des pigments et des liants, ainsi que la détermination des propriétés qui en ont dicté le choix, l'analyse stratigraphique (fondée sur un extraordinaire dossier de microphotographies) de couches picturales qui s'avèrent souvent extrêmement complexes, enfin l'observation minutieuse des dessins préparatoires et des procédés employés pour obtenir des effets de contraste ou de transition débouchent sur une reconstitution du geste pictural et des étapes de la réalisation qui s'impose avec la force de l'évidence, rendant du même coup assez dérisoires les méthodes subjectives de l'histoire de l'art traditionnelle pour apprécier le style, le talent ou les intentions des peintres. De ces analyses à la fois minutieuses et sensibles, les oppositions et les affinités entre des personnalités d'artistes (la comparaison entre les deux peintres de la « tombe de Perséphone » et de la « tombe d'Eurydice » est exemplaire à cet égard), et les inégalités d'expérience ou d'ambition artistique (par ex. entre les peintures des stèles et certains décors de cistes) se dégagent en quelque sorte d'elles-mêmes, et les conclusions que l'on peut en tirer apparaissent comme définitives. En revanche les diverses « attributions » de ces œuvres (dont certains grands noms de la recherche se sont fait une spécialité) à des peintres connus par la tradition littéraire ne résistent guère à une confrontation précise, et l'on approuvera l'auteur d'en contester fermement le principe.

Forte de cette base documentaire, dont la richesse, la minutie et l'objectivité sont sans véritable précédent dans les études sur la peinture grecque, elle entreprend, dans ses deux derniers chapitres, de dresser l'inventaire raisonné des matériaux attestés à la fois par les analyses non-destructives effectuées sur place et par l'analyse en laboratoire de microprélèvements représentatifs qu'elle a été autorisée à pratiquer sur un tiers à peu près des monuments, puis de faire la synthèse des processus d'utilisation de ces matériaux dans l'exécution des peintures macédoniennes. Ainsi établit-elle l'existence de trois niveaux d'intervention correspondant à trois catégories d'acteurs sans doute distinctes : la préparation des parois et des enduits colorés, la réalisation du décor secondaire, d'inspiration architecturale ou végétale, où les effets de trompe-l'œil sont fréquemment utilisés, la peinture figurative, qui par des moyens plus ou moins sophistiqués se propose de suggérer la troisième dimension. De cette dernière catégorie émergent les créateurs des grandes compositions ornant les tombes royales, mais leurs styles sont très divers, et parfois complètement opposés, en sorte qu'il n'est pas possible, au moins dans l'état actuel de la documentation, de reconnaître deux fois l'activité d'un même atelier, ni *a fortiori* la main d'un même peintre. Tout au plus peut-on opposer deux grandes tendances, l'une privilégiant la spontanéité et créant le mouvement par une technique sommaire mais dynamique (enlèvement de Perséphone, course de biges de la « tombe III » d'Aigai), l'autre s'attachant au rendu des détails dans des compositions soigneusement étudiées, où les volumes sont évoqués par de subtiles nuances chromatiques (chasse de la tombe de Philippe II). Mais d'autres tombes macédoniennes, hors d'Aigai, témoignent d'une maîtrise technique dans la

manipulation de la couleur (« tombe des Palmettes » de Lefkadia, tombe d'Aghios Athanassios) qui invite à les classer à part, et implique chez leurs commanditaires des ambitions particulières. La description, extrêmement précise et documentée, des techniques picturales de création des nuances chromatiques par mélanges ou superpositions de couleurs, conduit évidemment – et c'est un des moments forts de l'ouvrage – à une relecture critique tout à fait pertinente des différents témoignages littéraires antiques, notamment ceux de Pline l'Ancien concernant les peintres « tétrachromatistes » et la distinction entre couleurs « florides » et « austères », dont la confrontation avec les réalités de la peinture relativise considérablement la valeur historique. Mais cette mise en perspective concrète des conditions de la création ouvre la voie à une réflexion, qui apparaissait déjà en filigrane dans les chapitres descriptifs, concernant la signification idéologique des différents répertoires iconographiques, et la relation sans doute directe entre les pratiques picturales et l'environnement sociologique et historique au sein duquel il nous faut tenter d'en interpréter la diversité et d'en reconstituer l'évolution.

Voici donc un livre – et l'on ne saurait évidemment trop féliciter l'éditeur d'avoir accepté d'en publier intégralement le dossier documentaire –, qui mettra à la disposition des chercheurs, à partir d'un *corpus* de référence, une somme d'observations et de réflexions neuves d'une exceptionnelle richesse : on peut augurer sans hésitation qu'il jouera un rôle central dans le développement des recherches futures sur la peinture ancienne.

Il nous est donc particulièrement agréable de remercier tous ceux qui en ont permis l'édition, et en premier lieu M. B. Hatzopoulos, directeur du KERA (Athènes), qui a accepté d'emblée de l'accueillir dans la série des *Μελετήματα*, ainsi que ses collaborateurs, qui en ont assuré la réalisation. Des subventions ont été fournies par l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, au sein de laquelle la thèse avait été préparée et soutenue, à la Maison René Ginouvès de Nanterre, dans le cadre de l'Unité Mixte de Recherche Archéologies et Sciences de l'Antiquité (CNRS – Université de Paris I – Université de Paris X – Ministère de la Culture). Que tous trouvent ici l'expression de notre vive reconnaissance.

Francis Croissant, Anne-Marie Guimier-Sorbets

AVANT-PROPOS

Ce volume est la version corrigée et mise à jour d'une thèse de doctorat préparée sous la direction de M. F. Croissant, soutenue en Sorbonne, le 16 décembre 2003, devant un jury présidé par Mme A. Rouveret et comprenant Mmes A.-M. Guimier-Sorbets, A. Pontrandolfo et M. L. Lazzarini.

Cette étude achevée, ma reconnaissance profonde va d'abord à Francis Croissant, directeur de recherche toujours disponible et stimulant, qui a su orienter de façon décisive mes premières tentatives et m'a apporté un soutien déterminant pour mener cette publication à son terme. La mise au point de ce texte n'aurait pas eu sa forme actuelle sans sa scrupuleuse et patiente relecture qui m'a évité nombre d'erreurs et pour laquelle je ne saurais le remercier suffisamment. A Agnès Rouveret, je suis tout particulièrement reconnaissante de ses observations critiques toujours aiguës sur les problèmes relatifs à la couleur. Le dialogue constructif que nous avons entretenu sur la peinture ancienne depuis notre rencontre en 1994, a engendré bien des considérations présentées dans ce livre. Ses recherches ont toujours constitué pour moi un point de référence essentiel. Mes remerciements vont également à Angela Pontrandolfo pour ses remarques précieuses, notamment en ce qui concerne le contexte archéologique des découvertes et les aspects iconographiques de la peinture ancienne, ainsi qu'à Lorenzo Lazzarini qui m'a fait bénéficier de son savoir et de sa grande expérience dans l'identification des pigments en m'accueillant chaleureusement dans son laboratoire de Venise, consacré à l'étude des matériaux anciens. A Anne-Marie Guimier-Sorbets, je voudrais exprimer ma vive gratitude pour ses suggestions très fructueuses sur les fonctions du décor des tombes « macédoniennes » et pour avoir encouragé et soutenu avec ardeur la publication de ce manuscrit.

L'idée d'entreprendre une recherche sur la peinture ancienne de Macédoine est née au moment de ma participation, en 1992, à la restauration des peintures des tombes royales d'Aigai sous la direction du Département de restauration des antiquités du Ministère grec de la Culture. Je n'ai malheureusement pas eu le bonheur de rencontrer Manolis Andronikos, décédé cette année-là, mais son élève, Angeliki Kottaridi, actuelle responsable du site, m'a fait bénéficier de sa profonde connaissance du site d'Aigai et des rites funéraires des anciens Macédoniens.

En juin 1994, alors que je venais de soutenir à l'Université Paris 1 un mémoire de maîtrise, limité à une étude technique des peintures funéraires de Macédoine déjà publiées, fut mise au jour à Aghios Athanassios, dans les environs de Thessalonique, par Maria Tsimbidou-Avloniti, archéologue de la XVI^{e} Ephorie, une tombe monumentale ornée de peintures extraordinaires, préservées dans un état tout à fait remarquable. A l'invitation du directeur du Département de restauration des antiquités du Ministère grec de la Culture, Nikos Minos, je pus participer aux travaux de restauration qui venaient juste de commencer, coordonnés par le restaurateur du musée archéologique de Thessalonique, Dionysis

Kapizionis. C'était la première fois que j'avais un contact physique direct avec des peintures anciennes telles qu'elles étaient sorties de terre, sans que leurs surfaces aient été traitées ou restaurées auparavant par quiconque. L'expérience acquise durant cette campagne de restauration fut d'une importance capitale pour mon appréhension de la peinture grecque et pour le développement de la présente étude. Grâce au permis qui m'avait été accordé par le fouilleur, j'ai pu effectuer une série d'analyses approfondies sur place et dans le laboratoire.

Par ailleurs, le long séjour à Thessalonique et le travail effectué au sein du musée archéologique, m'ont offert la possibilité de rencontrer d'autres archéologues qui avaient fouillé des tombes peintes. Ma gratitude va d'abord à Ioulia Vokotopoulou, à l'époque Directrice du musée, qui m'avait permis d'effectuer des analyses sur les tombes d'Aineia. Je tiens à remercier vivement Manthos Bessios et Kostas Sismanidis, qui m'ont très amicalement permis d'avoir un accès direct à leur matériel et qui m'ont accordé avec une grande générosité le droit de publier des photographies inédites, ainsi que D. Ignatiadou, qui fut la première personne à m'accueillir et m'orienter dans le musée, et dont la grande disponibilité m'a permis de descendre à plusieurs reprises dans les réserves où étaient conservés des fragments des peintures murales et d'y effectuer des prélèvements.

En 1997, ma rencontre avec Katerina Rhomiopoulou eut un effet décisif sur les résultats de ma recherche, puisque sans l'autorisation qu'elle voulut bien me donner d'effectuer des prélèvements et d'étudier les aspects techniques des peintures de la « tombe des Palmettes », un des monuments qui m'a apporté le plus grand nombre d'informations sur l'emploi des matériaux et sur les techniques picturales anciennes, cette étude aurait été évidemment fort incomplète.

Pour réaliser la partie analytique de mon étude une coopération avec des laboratoires spécialisés était indispensable, et il m'a fallu apprendre à évaluer les résultats scientifiques pour pouvoir les utiliser dans une perspective archéologique. Je dois mes premières connaissances et mon expérience pratique de la préparation des échantillons et de leur étude microscopique à L. Lazzarini, expert dans l'analyse des matériaux, et en même temps passionné par l'archéologie et par l'art. En Grèce, j'ai eu la chance de collaborer avec V. Perdikatsis, à qui je dois d'avoir pu effectuer la plupart des analyses présentées ici, et qui m'a permis d'approfondir sensiblement mes connaissances en matière technique. Sans sa grande patience et disponibilité, il n'aurait pas été possible de mener à bien la partie analytique de mon travail. Pour les analyses non-destructives effectuées *in situ*, je dois beaucoup à A. Karydas, non seulement pour les aspects purement scientifiques de sa collaboration, mais surtout pour avoir travaillé très souvent avec moi dans des conditions difficiles en acceptant de transporter des appareils lourds et délicats à l'intérieur de tombes humides ou sur des échafaudages peu stables.

Enfin je tiens à remercier tous mes collègues et amis, archéologues et restaurateurs des XV^{e}, XVI^{e} et XVII^{e} Ephories des Antiquités préhistoriques et classiques, pour leur soutien et pour m'avoir permis d'accéder à des monuments inédits et d'y effectuer des prélèvements, ainsi que les Ephores M. Akamati, Ch. Koukouli-Chryssanthaki et Z. Bonias ; le Prof. D. Pandermalis pour m'avoir accordé l'autorisation de reproduire des images publiées dans son

libre *Δίον. Η ανακάλυψη* (Athènes 1999) appartenant à ses archives personnelles ; mes principaux collaborateurs scientifiques, mentionnés plus haut, ainsi que M. P. Colombini, E. Fiorin, A. Vigato, G. Oikonomou et tous les employés de l'IGME qui ont été en charge de la préparation des échantillons.

J'exprime ma vive gratitude à l'Ecole française d'Athènes pour sa contribution au financement de ma recherche, ainsi qu'à l'*American School of Classical Studies at Athens* pour l'apport décisif de son soutien financier, qui a permis la réalisation de la grande majorité des analyses scientifiques sans lesquelles cette étude n'aurait pu progresser. En m'accueillant pendant trois ans comme membre, le *Wiener Laboratory*, m'a donné l'accès le plus libéral à toute son instrumentation technique. Je tiens à adresser mes plus sincères remerciements à M. J. Muhly, ancien directeur de l'Ecole ainsi qu'au directeur du Wiener Laboratory, Sh. Fox, pour l'enthousiasme avec lequel ils ont soutenu ma recherche.

Je voudrais enfin exprimer ma profonde reconnaissance à M. B. Hatzopoulos, qui a bien voulu accueillir ce volume dans les publications du Centre de recherche de l'antiquité grecque et romaine. Je remercie vivement I. Kalogridou pour la saisie du manuscrit et pour sa relecture scrupuleuse ainsi que P. Paschidis pour ses suggestions et sa précieuse aide technique.

En terminant, je voudrais dire toute ma gratitude à mon mari, le peintre Christos Bokoros, dont les conseils et les remarques m'ont considérablement aidée à découvrir plusieurs aspects de l'art pictural et à mieux appréhender les problèmes relatifs à la peinture ancienne.

Le Pirée, octobre 2006 H. B.

ABREVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Acosta-Hughes *et al.* 2004 = B. Acosta-Hughes, E. Kosmetatou, M. Baumback (éd.), *Labored in Papyrus Leaves. Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus. P. Mil. Vogl. VIII 309* (Cambridge Massachusetts, Londres 2004).

Adams 1980 = W. L. Adams, « The Royal Macedonian Tomb at Vergina. An Historical Interpretation », *AncW* 5 (1980) 67-72.

Adams 1991 = W. L. Adams, « Cassander, Alexander IV and the Tombs at Vergina », *AncW* 22 (1991) 27-33.

Adriani 1963, 1966 = A. Adriani, *Repertorio d'arte dell'egito greco-romano*, ser. C, I-III (Palerme 1963, 1966).

ΑΕΜΘ = *Αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη*.

AIPMA 1992 = E. Moormann (éd.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Paintings, Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting, 8-12 sept. 1992, BABesch, Suppl. 3* (Leyde 1993).

AIPMA 1995 = D. Scagliarini Corlaita (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, 20-23 sept. 1995* (Bologne 1997).

AIPMA 1998 = *La peinture funéraire antique, Actes du VII colloque internationale de peinture murale antique, Vienne 6-10 oct. 1998* (Paris 2001).

Alexander the Great = *Alexander the Great : From Macedonia to the Oikoumeni*, International Meeting (Veroia 1999).

Alexander Treasures = D. Pandermalis (éd.), *Alexander the Great. Treasures form an Epic Era of Hellenism* (New York 2005).

Alabe 1990 = F. Alabe, « Guirlandes déliennes en stipe de palmier », *in* : *AFPMA* (Vaison 1990) 171-80.

Alabe 2002 = F. Alabe, « Décors peints au plafond dans des maisons hellénistiques à Délos », *BCH* 126 (2002) 231-63.

Alexopoulou-Agoranou *et al.* 1993 = A. Alexopoulou-Agoranou, A. E. Kalligas, U. Kanakari, V. Paschalis, « Physico-Chemical Study and Documentation of two Funerary Portraits belonging to the Collection of the Benaki Museum », *in* : *Art and Technology : Proceedings of the Scientific Symposium* (Athènes 1993) 281-95.

ΑΜΗΤΟΣ = *ΑΜΗΤΟΣ. Festschrift Manolis Andronikos* (Thessalonique 1987).

Ancient Macedonia = *Αρχαία Μακεδονία* (Série de conférences intérnationales, *Institut d'Etudes Balkaniques*, Thessalonique).

André 1949 = J. André, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine* (Paris 1949).

Andreou 1988 = A. Andreou, *Griechische Wanddekoration*, Thèse de doctorat (Mayence 1988).

Andronikos 1953 = M. Andronikos, « Ἀνασκαφὴ νεκροταφείου Βεργίνας », *ΠΑΕ* (1953) 55-61.

Andronikos *et al.* 1961 = M. Andronikos, Ch. Makaronas, N. Moutsopoulos, G. Bakalakis, *Το Ανάκτορο της Βεργίνας* (Athènes 1961).

Andronikos 1964 = M. Andronikos, « Ancient Greek Painting and Mosaics in Macedonia », *Balkan Studies* 5 (1964) 287-302.

Andronikos 1968 = M. Andronikos, « Totenkult », *ArchHom* 3, W (Göttingen 1968).

Andronikos 1969 = M. Andronikos, *Βεργίνα I, Τὸ νεκροταφεῖον τῶν τύμβων* (Athènes 1969).

Andronikos 1970 = M. Andronikos, « Sarissa », *BCH* 94 (1970) 91-107.

Andronikos 1976 = M. Andronikos, « Ἀνασκαφὴ στὴ Μεγάλη Τούμπα τῆς Βεργίνας », *ΑΑΑ* 9 (1976) 123-30.

Andronikos 1977 = M. Andronikos, « Vergina. The Royal Graves in the Great Tumulus », *ΑΑΑ* 10 (1977) 1-72.

Andronikos 1980 = M. Andronikos, *Les tombes Royales de Vergina* (Athènes 1980).

Andronikos 1981 = M. Andronikos, « Ανασκαφές στη Βεργίνα », *ΠΑΕ* (1981) 55-61.

Andronikos 1982 = M. Andronikos, « Ανασκαφές στη Βεργίνα », *ΠΑΕ* (1982) 52-56.

Andronikos 1984 = M. Andronikos, *Βεργίνα. Οι Βασιλικοί τάφοι και οι άλλες αρχαιότητες* (Athènes 1984).

Andronikos 1985 = M. Andronikos, « Τάφος Παλατιτσίων », *ΕΑΕ* (1985) 19-20.

Andronikos 1986 = M. Andronikos, « Βεργίνα. Αρχαιολογία και Ιστορία. », *in* : *ΦΙΛΙΑ ΕΠΗ. Festschrift George E. Mylonas*, I (Athènes 1986) 19-37.

Andronikos 1987a = M. Andronikos, « Some reflections on Macedonian Tombs », *BSA* 82 (1987) 1-16.

Andronikos 1987b = M. Andronikos, « Η ζωγραφική στην αρχαία Μακεδονία », *ΑΕ* 126 (1987) 363-82.

Andronikos 1987c = M. Andronikos, « Βεργίνα. Ανασκαφή 1987 », *ΑΕΜΘ 1, 1987* (Thessalonique 1988) 81-88.

Andronikos *et al.* 1987 = M. Andronikos, S. Drougou, Ch. Saatsoglou-Paliadeli, P. Faklaris, A. Kottaridi et B. Tsigarida, « Ανασκαφή Βεργίνας », *ΠΑΕ* (1987) 126-48.

Andronikos *et al.* 1989 = M. Andronikos, S. Drougou, Ch. Paliadeli, P. Faklaris, « Χρονικά. Ανασκαφή στη Βεργίνα », *Egnatia* 1 (1989) 483-93.

Andronikos 1994 = M. Andronikos, *Βεργίνα II. « Ο τάφος της Περσεφόνης »* (Athènes 1994).

Antikas 2002 = Th. Antikas, « Horses and Heroes in the Tomb of Philip II », *Minerva* 13, vol. 1 (2002) 46-49.

Aoyagi 1993 = M. Aoyagi, « Signification de la peinture pompéienne dans la peinture hellénistique et romaine », *in* : *Peinture Pompéi* 313-21.

Artists' Pigments 1 = R. L. Feller (éd.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 1 (New York, Oxford 1986).

Artists' Pigments 2 = A. Roy (éd.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2 (New York, Oxford 1993).

Artists' Pigments 3 = M. Aoyagi, E. W. Fitzhugh (éd.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3 (New York, Oxford 1997).

Arvanitopoulos 1908 = A. S. Arvanitopoulos, « Ἡ σημασία τῶν γραπτῶν στηλῶν τῶν Παγασῶν », *AE* 3 (1908) 1-60.

Arvanitopoulos 1928 = A. S. Arvanitopoulos, *Γραπταὶ στήλαι Δημητριάδος – Παγασῶν* (Athènes 1928).

Assimenos 1984 = K. Assimenos, « Επιχρυσώσεις με *μπόλο* και *μιξιόν*. Στοιχεία για τις μεθόδους επιχρύσωσης στην κλασική Ελλάδα από τα ευρύματα της Βεργίνας », *Horoc* 2 (1984) 161-66.

Augusti 1967 = S. Augusti, *I colori pompeiani* (Rome 1967).

Bacchielli 1983 = L. Bacchielli, « Unità di luogo fra architettura e megalografie nella facciata della grande tomba di Leukadià », *RendLinc* 38 (1983) 13-37.

Bacchielli 1985 = L. Bacchielli, « Una nuova lettura della facciata della grande tomba di Leukadia », *in* : *Pittura ellenistica* 193-96.

Bailey 1932 = K. C. Bailey, *The Elder Pliny's Chapters on Chemical Subjects*, Part II (Londres 1932).

Baldassare 1985 = I. Baldassare, « Pittura parietale e mosaico pavimentale dal IV al II sec. A.C. », *in* : *Pittura ellenistica* 203-14.

Baldassare 1998 = I. Baldassare, « Documenti di pittura ellenistica da Napoli », *in* : *L'Italie méridionale* 95-149.

Barbet, Allag 1972 = A. Barbet, C. Allag, « Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine» , *MEFRA* 84.2 (1972) 985-86.

Barbet 1985 = A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens* (Paris 1985).

Barbet 1990 = A. Barbet, « L'emploi des couleurs dans la peinture murale romaine antique », *in* : *Pigments et Colorants* 225-71.

Batsiou-Efstathiou 2001 = A. Batsiou-Efstathiou, *Δημητριάς* (Athènes 2001).

Baumer, Weber 1991 = L. E. Baumer, U. Weber, « Zum Fries des 'Phillips-grabes' von Vergina », *HASB* 14 (1991) 27-41.

Béarat 1997 = H. Béarat, « Quelle est la gamme exacte des pigments romains ? Confrontations des résultats d'analyse avec les textes de Vitruve et de Pline », *in* : *Roman Wall Painting* 11-34.

Beazley 1963 = J. D. Beazley, *Attic Red-figure Vase painters*, I-III (Oxford 1963, 2ème éd.).

Bénaky 1915 = N.-P. Bénaky, « Des termes qui désignent le violet dans l'Antiquité et de la signification des épithètes composés de ἴον violette », *REG* 28 (1915) 16-38.

Berger 1975 = E. Berger, *Die Maltechnik des Altertums* (Munich 1975, 2ème éd.).

Bertocchi 1964 = F. T. Bertocchi, *La pittura funeraria Apula* (Naples 1964).

Bertrand 1893 = E. Bertrand, *Etudes sur la peinture et la critique dans l'antiquité* (Paris 1893).

Besques 1954 = S. Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains* (Paris 1954).

Bessios 1982 = M. Bessios, « Μακρύγιαλος », *ΑΔ* 37 (1982) *Χρονικά* 285.

Bessios 1985 = M. Bessios, « Η αρχαία Πύδνα », *in* : *Pieria I* 67-83.

Bessios 1987 = M. Bessios, « Ανασκαφές στη βόρεια Πιερία », *ΑΕΜΘ 1, 1987* (Thessalonique 1988) 209-13.

Bessios 1991 = M. Bessios, « Ανασκαφικές έρευνες στη Βόρεια Πιερία », *ΑΕΜΘ 5, 1991* (Thessalonique 1994) 171-78.

Bessios, Krachtopoulou 1994 = M. Bessios, A. Krachtopoulou, « Ανασκαφή στο βόρειο νεκροταφείο της Πύδνας », *ΑΕΜΘ 8, 1994* (Thessalonique 1998) 147-50.

Bessios 1996 = M. Bessios, « Νεκροταφεία Πύδνας », *ΑΕΜΘ 10Α, 1996* (Thessalonique 1997) 233-38.

Bessios 2001 = M. Bessios, « Νότιο νεκροταφείο Πύδνας », *ΑΕΜΘ 15, 2001* (Thessalonique 2003) 369-77.

Bessios *et al.* 2001 = M. Bessios, A. Athanassiadou, I. Gourtzioumi, Z. Karanikou, E. Noulas, M. Christakou-Tolia, « Ανασκαφές Βόρειας Πιερίας », *ΑΕΜΘ 15, 2001* (Thessalonique 2003) 379-84.

Bingöl 1997 = O. Bingöl, *Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei* (Mayence 1997).

Birren 1987 = F. Birren, *Principles of Color* (PA 1987, 2ème éd.).

Blanckenhagen 1982 = P. H. Blanckenhagen, « Painting in the time of Alexander and Later », *Studies in the History of Art* 10 (1982) 250-60.

Blech 1982 = M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen, RVV* 38 (Berlin et New York 1982).

Blümner 1979 = H. Blümner, *Techonologie und terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern* (Leipzig I, 1875 ; II, 1879 ; III, 1884 ; IV, 1887 ; réimpr. anast. New York 1979).

Bocci 1960 = P. Bocci, « Il sarcofago Tarquiniese delle Amazzoni al Museo Archeologico di Firenze », *St. Etr.* XXVII (1960) 109-25.

Bomford *et al.* 2000 = D. Bomford, J. Dunkerton, D. Gordon, A. Roy, *Art in the Making. Italian Painting Before 1400* (Londres 2000, 3ème éd.).

Borza 1987 = E. N. Borza, « Royal Macedonian Tombs and the Paraphernalia of Alexander the Great », *Phoenix* 41 (1987) 105-21.

Borza 1987a = E. N. Borza, « The Royal Macedonian Tombs at Vergina : Some Cautionary Notes », *ArchNews* 10 (1987) 73-87.

Borza 1990 = E. N. Borza, *In the Shadow of Olympus : The Emergence of Macedon* (Princeton, NJ 1990).

Borza 1991 = E. N. Borza, « Commentary [on papers regarding Vergina Tomb II] », *AncW* 22 (1991) 35-40.

Bosworth 1988 = A. B. Bosworth, *Conquest and Empire : The reign of Alexander the Great* (Cambridge 1988).

Bourgeois, Jockey 2001 = B. Bourgeois, Ph. Jockey, « Approches nouvelles de la polychromie des sculptures hellénistiques de Délos », *Académie des inscriptions et belles lettres, Comptes rendues* (2001 janv-mars) 629-65.

Brécoulaki 1997 = H. Brécoulaki, « La couleur dans la peinture grecque antique de Macédoine », *Histoire de l'Art* 38 (1997) 11-22.

Brécoulaki 1998 = H. Brécoulaki, « Observations sur la course des chars représentée dans l'antichambre de la tombe III à Verghina », *in* : AIPMA 1998, 51-57.

Brécoulaki 2000 = H. Brécoulaki, « Sur la *techne* de la peinture grecque d'après les monuments funéraries de Macédoine », *BCH* 124 (2000) 189-227.

Brecoulaki *et al.* 2000a = H. Brecoulaki, V. Perdikatsis, M. Bessios, « Painting materials and techniques on the funerary wall paintings from ancient Pydna (Macedonia), IVth century B.C. », *in* : *32nd International Symposium of Archaeometry* (Mexico City 2000), abstracts 222-23.

Brecoulaki 2001 = H. Brecoulaki, *L'esperienza del colore nella pittura funeraria dell'Italia preromana*, *Materiae* 6 (Naples 2001).

Brecoulaki, Perdikatsis 2002 = H. Brecoulaki, V. Perdikatsis, « Ancient Painting on Macedonian Funerary Monuments, IV-III c. BC : A Comparative Study on the Use of Color », *in* : *Color in Ancient Greece* 147-54.

Brécoulaki 2002 = H. Brécoulaki, « Eléments de style et de technique sur les peintures funéraires de Macédoine, IVe-IIIe siècle av. J.-C. », *in* : *La pittura parietale* 25-36.

Brécoulaki 2004a = H. Brécoulaki, « Splendeur ou durabilité ? Peintures et couleur sur les tombeaux macédoniens: aspects de leur conservation », *in* : *La couleur dans le monde grec antique*, Journée-debat 10/3/04, Musée du Louvre (Paris), sous presse.

Brécoulaki 2004b = H. Brécoulaki, « Suggestion de la troisième dimension et traitement de la perspective dans la peinture funéraire de Macédoine », *in* : *Fouilles récentes en Grèce du Nord : une revolution dans la connaissance sur la peinture grecque antique*, Colloque, 27/3/04, Musée du Louvre (Paris), sous presse.

Brecoulaki, Perdikatsis 2006 = H. Brecoulaki, V. Perdikatsis, « Το πράσινο χρώμα στην αρχαία Ελληνική ζωγραφική », *in* : *Αρχαία Ελληνική Τεχνολογία, 2ο Διεθνές συνέδριο* (Athènes 2006), 179-88.

Brécoulaki 2006a = H. Brécoulaki, « Considérations sur les peintres tétrachromatistes et les colores *austeri* et *floridi*. L'économie des moyens picturaux contre l'emploi de matériaux onéreux dans la peinture ancienne », *in* : *Couleurs et matières* 29-42.

Brécoulaki 2006b = H. Brécoulaki, « La peinture funéraire en Macédoine », *in* : *Rois, cités, nécropoles* 47-61.

Briant 1991 = P. Briant, « Chasses royales macédoniennes et chasses royales perses: le thème de la chasse au lion sur la chasse de Vergina », *DHA* 17 (1991) 1, 211-55.

Brouskari 2000 = M. Brouskari, *Τα μνημεία της Ακρόπολης* (Athènes 2000, 2ème éd.).

Brown 1957 = B. Brown, *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style, N.Y. Arch. Inst. Of America Monograph* (Cambridge, Massachusetts 1957).

Bruno 1977 = V. J. Bruno, *Form and Colour in Greek Painting* (New York 1977).

Bruno 1981 = V. J. Bruno, « The Painted Metopes at Lefkadia and the Problem of Color in Doric Sculptured Metopes », *AJA* 85 (1981) 3-11.

Bruno 1985 = V. J. Bruno, *Hellenistic Painting Techniques : The Evidence of Delos Fragments* (Leiden 1985).

Bruno 1992 = V. J. Bruno, « Greek Painting Techniques in Roman Murals », *in* : T. Hackens, N. D. Holloway, R. R. Holloway, G. Maucharte (éd.), *The Age of Pyrrhus. Proceedings of an International Conference* (Louvain-La Neuve 1992) 147-73.

Bruno 2002 = V. J. Bruno, « Colour in Hellenistic Painting », *in* : *Color in Ancient Greece* 211-19.

Bulard 1926 = M. Bulard, *Description des revêtements peints à sujets religieux, EAD* IX (Paris 1926).

Burkert 1985 = W. Burkert, *Greek Religion* (Harvard 1985).

Burstein 1982 = S. M. Burstein, « The Tomb of Philipp II and the Succession of Alexander the Great », *Echos du monde classique/Classical Views* 6, n.s. 1,2 (1982) 141-63.

Cage 1981 = J. Cage, « A Locus Classicus of Colour Theory : The Fortunes of Apelles », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 44 (1981) 1-26.

Cage 1993 = J. Cage, *Colour and Culture, Practice and Meaninig from Antiquity to Abstraction* (Londres 1993).

Cage 1999 = J. Cage, *Colour and Meaning. Art, Science, and Symbolism* (Berkley et Los Angeles 1999).

CAH = Cambridge Ancient History.

Calamiotou *et al.* 1983 = M. Calamiotou, M. Siganidou, Fillipakis, « X-ray Analysis of Pigments from Pella », *Studies in Conservation* 28 (1983) 117-21.

Caley, Richards 1956 = E. Caley, J. Richards, *Theophrastus on Stones. Introduction, English Translation and Commentrary* (Columbus, Ohio 1956).

Cambitoglou *et al.* 1986 = A. Cambitoglou, Ch. Aellen, J. Chamay, *Le peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale* (Genève 1986).

Cannon 1994 = J. et M. Cannon, *Dye Plants and dyeing* (Londres 1994).

Carney 1991 = E. D. Carney, « The Female Burial in the Antechamber of Tomb II at Vergina », *AncW* 22 (1991) 17-26.

Carroll-Spillecke 1985 = M. Carroll-Spillecke, *Landscape Depictions in Greek Relief Sculpture* (Frankfurt, Bern, New York 1985).

Charatzopoulou 2001 = C. Charatzopoulou, « La peinture funéraire en Grèce du IVe au IIe s. av. J.-C. Un état de la recherche », *in* : AIPMA 1998, 43-49.

Chase 1979 = G. H. Chase, *The Shield Devices of the Greeks in Art and Litterature* (Chicago 1979).

Chichikova 1996 = M. Chichikova, « Le sustème décoratif dans la peinture murale en Thrace », *in* : *Ancient Macedonia* VI.1, 1996 (Thessalonique 1999) 333-44.

Chrysostomou 1994 = P. Chrysostomou, « Ανασκαφικές έρευνες στους τύμβους της Πέλλας κατά το 1994 », *ΑΕΜΘ 8, 1994* (Thessalonique 1998) 53-72.

Chrysostomou 1995 = P. Chrysostomou, « Ανασκαφικές έρευνες στους τύμβους της Πέλλας κατά το 1995 », *ΑΕΜΘ 9, 1995* (Thessalonique 1998) 143-54.

Chrystodoulou 1996 = P. Chrysostomou, « Δημόσια οικοδομήματα των πρώιμων ελληνιστικών χρόνων στη Μακεδονία », *in* : *Ancient Macedonia* VI.1, 1996 (Thessalonique 1999) 307-32.

Ciancio 1985 = A. Ciancio, *Tombe a semicamera sull'acropoli di Monte Sannacae. Scavo e restauro* (Bari 1985).

Ciliberto 1991 = F. Ciliberto, « Pittura su tavola e mosaico pavimentale : in margine ad un mosaico a ciottoli di Sicione con decorazione floreale », *HASB* 14 (1991) 11-26.

Coffigner 1924 = C. Coffigner, *Couleurs et Peintures* (Paris 1924).

Cohen 1997 = A. Cohen, *The Alexander Mosaic. Stories of Victory and Defeat* (Oxford 1997).

Coleman Carter 2002 = J. Coleman Carter, « Color at Chersonesos (on the Black Sea) : Funerary Monuments from the Early Hellenistic Necropolis », *in* : *Color in Ancient Greece* 161-70.

Colinart *et al.* 1996 = S. Colinart, E. Delange, S. Pagès, « Couleurs et pigments de la peinture de l'Egypte Ancienne », *Techné* (1996) 29-45.

Colinart 2001 = S. Colinart, « Technique picturale d'un portrait de Fauyoum à l'encaustique », *in* : AIPMA 1998, 253-56.

Color in Ancient Greece = *Color in Ancient Greece*, colloque internationale organisée par le J. Paul Getty Museum et l'Université de Thessalonique, 12-16 April 2000 (Thessalonique 2002).

I colori del bianco = A. Cramiccia (éd.), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica* (Vatican 2004).

Colori mondo antico = S. Beta, M. M. Sassi (éd.), *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici* (Florence 2003).

Colour = D. Bomford, A. Roy, *Colour* (Londres 2000).

Colour and Painting in Ancient Egypt = W. V. Davies (éd.), *Colour and Painting in Ancient Egypt* (Londres 2001).

Conze 1890-1922 = A. Conze, *Die attischen Grabreliefs* (Berlin, Leipzig 1890-1922).

Corso *et al.* 1988 = *Gaio Plinio Secondo, Storia naturale V. Mineralogia e storia dell'arte, libri 33-37.* Traduzioni e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati (Turin 1988).

Couleur Egypte Ancienne = S. Colinart, M. Ménu (éd.), *La couleur dans la peinture et l'émaillage de l'Egypte ancienne* (Bari 1998).

Couleurs et matières = A. Rouveret, S. Dubel, V. Naas (éd.), *Couleurs et matières dans l'antiquité. Textes, techniques et pratiques. Etudes de littérature ancienne* 17 (Paris 2006).

Couleurs et vision = L. Villard (éd.), *Couleurs et vision dans l'antiquité classique* (Rouen 2002).

The Craftsman's Handbook = *The Craftsman's Handbook. « Il Libro dell'Arte » Cennino D'Andrea Cennini*, trad. D. Thompson (New York 1960, 4ème éd.).

Cristofani 1996 = M. Cristofani, « Pinxit raptum Proserpinae », *in* : *Studi in Memoria di Lucia Guerrini, Studi misc.* 30 (1996) 109-12.

Croisille 1965 = J. M. Croisille, *Les natures mortes campaniennes. Répertoire descriptif des peintures de nature morte du Musée National de Naples, de Pompéi, Herculanum et Stabies, Latomus* 76 (Bruxelles 1965).

Croisille 1985 = J. M. Croisille, *Pline L'Ancien. Histoire Naturelle, Livre XXXV.* Texte établi, traduit et commenté par J. M. Croisille (Paris 1985).

Dana's Minerals = C. S. Hurlbut, Jr., W. E. Sharp, *Dana's Minerals and How to Study Them* (New York 1998, 4ème éd.).

De Juliis 1985 = E. M. De Juliis, « Nuovi documenti di pittura figurata dall'Apulia », *in* : *Pittura ellenistica* 163-68.

Delamare 1987 = F. Delamare, « La physique des couches picturales », *in* : PACT 1987, 173-94.

Delamare 1987a = F. Delamare, « Les pigments à base d'oxydes de fer et leur utilisation en peinture pareétale et murale », *in* : PACT 1987, 333-44.

Delamare *et al.* 1990 = F. Delamare, L. Delamare, B. Guineau, G. S. Odin, « Couleur, nature et origine des pigments verts employés en peinture murale gallo-romaine », *in* : *Pigments et colorants* 103-16.

Demakopoulou, Konsola 1981 = K. Demakopoulou, D. Konsola, *Archaeological Museum of Thebes* (Athènes 1981).

Dentzer 1982 = J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde Grec du VII^e au IV^e siècle av. J.C.* (Rome 1982).

Deplace 1980 = Chr. Deplace, *Le Griffon de l'archaisme à l'époque imperiale. Etude iconographique et essai d'intérpretation symbolique* (Rome 1980).

Despini 1980 = A. Despini, « Ο τάφος της Κατερίνης », *AAA* 13 (1980) 198-209.

Despini 1985 = A. Despini, « Ο τάφος της Κατερίνης », *in* : *Pieria I* 43-46.

Diels, Kranz 1964 = H. Diels, W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Zurich/Berlin 1964, 11^e éd.).

Diepolder 1931 = H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jhrs v. Chr.* (Berlin 1931).

Dinsmoor 1950 = W. B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece* (Londres 1950, 3^ème éd.).

Dohan Morrow 1985 = K. Dohan Morrow, *Greek Footware and the Dating of Sculpture* (Madison, WI 1985).

Dontas 1960 = G. Dontas, *Εικόνες καθημένων πνευματικών ανθρώπων εις την αρχαίαν ελληνικήν τέχνην* (Athènes 1960).

Doxiadis 1995 = E. Doxiadis, *The Mysterious Fayum Portraits* (Londres 1995).

Drougou 1987 = S. Drougou, « Το ύφασμα της Βεργίνας. Πρώτες παρατηρήσεις », *in* : *ΑΜΗΤΟΣ* 303-16.

Drougou 1989 = S. Drougou, « Ανασκαφή Βεργίνας », *Egnatia* 1 (1989) 349-50.

Drougou 1999 = S. Drougou, *Το αρχαίο θέατρο της Βεργίνας* (Thessalonique 1999).

Drougou 2005 = S. Drougou, *Τα πήλινα αγγεία της Μεγάλης Τούμπας* (Athènes 2005).

Duell, Gettens 1940-41 = P. Duell, R. J. Gettens, « A method of painting in Classical times », *Technical studies in the field of fine arts* 9 (1940-41) 75-104.

EAA = *Enciclopedia dell'arte antica* (Rome 1938-1966).

EAD 27 = Ph. Bruneau, C. Vatin, U. Bezerra de Meneses, *L'Ilot de la Maison des Comédiens. Exploration archéologique de Délos* 27 (Paris 1970).

Enc. Min. = J. Kourimsky, F. Tvrz, *Encyclopédie des minéraux* (Gründ 1977).

Faklaris 1997 = P. Faklaris, « Εργαστήρια στην Ακρόπολη της Βεργίνας », *in* : *Αρχαία Ελληνική Τεχνολογία. Πρακτικά, 1ο Διεθνές Συνέδριο Θεσσ/νίκης* (Thessalonique 1997) 193-200.

Farnsworth 1951 = M. Farnsworth, « Second century B.C. rose madder from Corinth and Athens », *Journal of Archaeology* 55 (1951) 236-39.

Fedak 1990 = J. Fedak, *Monumental Tombs of the Hellenistic Age : A Study of Selected Tombs from the Pre-Classical to the Early Imperial Era* (Toronto 1990).

Ferrini 1999 = M. F. Ferrini, *Pseudo Aristotele, I colori. Edizione critica, traduzione e commento* (Pisa 1999).

Filippakis *et al.* 1979 = S. E. Fillipakis, V. Perdikatsis, K. Assimenos, « X-ray Analyses of Pigments from Vergina, Greece (Second Tomb) », *Studies in Conservation* 24 (1979) 54-58.

Fol *et al.* 1986 = A. Fol, M. Chichicova, T. Ivanov, T. Theofilov, *The Thracian Tomb near the Village of Svestari* (Sofia 1986).

Forbes 1965 = R. J. Forbes, *Studies in Ancient Technology* III (Leiden 1965).

Fraser, Rönne 1957 = P. M. Fraser, T. Rönne, *Boeotian and West Greek Tombstones* (Lund 1957).

Fredricksmeyer 1979 = E. A. Fredricksmeyer, « Divine Honors for Philip II », *TAPhA* 109 (1979) 39-61.

Fredrisksmeyer 1983 = E. A. Fredricksmeyer, « Once more the Diadem and Barral-Vault at Vergina », *AJA* 87 (1983) 99-102.

Fredrisksmeyer 1994 = E. A. Fredricksmeyer, « The *Kausia* : Macedonian or Indian ? », *in* : *Ventures into Greek History* (Oxford 1994) 135-58.

Frontisi-Ducroux, Vernant 1997 = F. Frontisi-Ducroux, J. P. Vernant, *Dans l'œil du mirroir* (Paris 1997).

Gardiner 1930 = N. E. Gardiner, *Athletics of the Ancient World* (Oxford 1930).

Gennadios 1914 = P. Gennadios, *Λεξικὸν Φυτολογικόν* (Athènes 1914).

Gettens, Stout 1966 = J. R Gettens, G. L. Stout, *Painting Materials. A Short Encyclopedia* (New York 1966, 2ème éd.).

Gettens *et al.* 1994 = R. J. Gettens, H. Kühn, W. T. Chase, « Lead White », *in* : *Artists' Pigments 2*, 67-81.

Gettens *et al.* 1994a = R. J. Gettens, E. W. Fitzhugh, R. L. Feller, « Calcim carbonate whites », *in* : *Artists' Pigments 2*, 203-26.

Gigante 1980 = L. M. Gigante, *A Study of Perspective from the Representations of Architectural Forms in Greek Classical and Hellenistic Painting*, Thèse de Doctoral (North Carolina, Chapel Hill 1980).

Girard 1892 = P. Girard, *La peinture grecque* (Paris 1892).

Gombrich 1995 = E. H. Gombrich, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art* (Londres 1995).

Gossel 1980 = B. Gossel, *Makedonische Kammergräber*, Thèse de Doctorat (Munich 1980).

von Graeve 1970 = V. von Graeve, *Die Alexandersarkophag und seine Werksatt*, *IstForsch* 28 (1970).

von Graeve 1979 = V. von Graeve, « Zum Zeugniswert der bemalter Grabstelen von Demetrias für die griechische Malerei », *in* : *Collection de la maison de l'Orient méditerranéen. La Théssalie, Actes de la table ronde. Série archéologique* 6, *Arch.* 5, *21-24 juillet 1975, Lyon* (Lyon 1979) 111-37.

von Graeve, Preusser 1981 = V. von Graeve, Fr. Preusser, « Zur Technik der griechischen Malerei auf Marmor », *JdI* 96 (1981) 120-56.

von Graeve 1985 = V. von Graeve, « Marmorbilder aus Herkulaneum und Pompeji », *in* : *Pittura ellenistica* 227-51.

von Graeve, Helly 1987 = V. von Graeve, B. Helly, « Recherches récentes sur la peinture grecque », *in* : PACT 1987, 17- 33.

von Graeve 1988 = V. von Graeve, « Der Naiskos des Hermon. Zur Reconstruktion des Gemäldes », *KANON*, Festschrift E. Berger (1988) 339-43.

Grassigli 1999 = G. L. Grassigli, « La fede di Astion. Per un'interpretazione del cratere di Derveni », *Ostraka* VIII, 1 (1999) 99-143.

Grèce classique = J. Charboneaux, R. Martin, F. Villard, *Grèce classique* (Paris 1969).

Grèce hellénistique = J. Charboneaux, R. Martin, F. Villard, *Grèce hellénistique* (Paris 1986, 2ème éd.).

I Greci in Occidente = *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli* (Naples 1996).

I Greci in Occidente Venise = *I Greci in Occidente, Catalogue de l'exposition, Palazzo Grassi.* A cura di G. Pugliese Carratelli (Venise 1996).

Green 1982 = P. Green, « The Royal Tombs at Vergina: A Historical Analysis », *in* : *Philip II, Alexander the Great and the Macedonian Heritage*, W. L. Adams, E. N. Borza (éd.), (Symposium 1981, Chicago, Washington, DC 1982) 129-51.

Green 1990 = P. Green, *Alexander to Actium. The Historical Evolution of the Hellenisitc Age* (Berkley et Los Angeles 1990).

Guichard, Guineau 1990 = V. Guichard, B. Guineau, « Idéntification de colorants organiques naturels dans des fragments de peintures murales de l'Antiquité. Exemples de l'emploi d'une laque de garance à Stabies et à Vaison-la-Romaine », *in* : *Pigments et colorants* 245-54.

Guillaud 1990 = J. et M. Guillaud, *La peinture à fresque au temps de Pompéi* (Paris, New York 1990).

Guimier-Sorbets 1993 = A.-M. Guimier-Sorbets, « La mosaïque hellénistique de Dyrrhachion et sa place dans la série des mosaïques grecques à décor végétal », *in* : P. Cabanes (éd.), *L'Illyrie méridionale et l'Epire dans l'antiquité, Actes du II^e colloque internationale de Clermont-Ferrand (25-27 Octobre 1990)*, (Paris 1993) 135-41.

Guimier-Sorbets, Nenna 1995 = A.-M. Guimier-Sorbets, M. D. Nenna, « Réflexions sur la couleur dans les mosaïques hellénistiques : Délos et Alexanadrie », *BCH* 119 (1995) 530-57.

Guimier-Sorbets, Seif El-Din 1997 = A.-M. Guimier-Sorbets, E. Seif El-Din, « Les deux tombes de Perséphone dans la nécropole de Kom el-Chougafa à Alexandrie », *BCH* 121/1 (1997) 355-410.

Guimier-Sorbets 1999 = A.-M. Guimier-Sorbets, « From Macedonia to Alexandria : The Hellenistic Mosaics », *in* : *Alexander the Great* 89-102.

Guimier-Sorbets 2000 = A.-M. Guimier-Sorbets, « Circulation des équipes de mosaïste et des emblèmes (époque hellénistique-début de l'époque impériale) : l'apport des données techniques », *in* : F. Blondé et A. Müller (éds), *L'artisanat en Grèce ancienne : les productions, les diffusions*. Colloque, Lyon 1998, *Traveaux et Recherches* (Lille 2000) 281-89.

Guimier-Sorbets 2001 = A.-M. Guimier-Sorbets, « Mobilier et décor des tombes macédoniennes », *in* : *Recherches récentes sur le monde hellénistique, Mélanges P. Ducrey* (Berne 2001) 217-29.

Guimier-Sorbets 2003 = A.-M. Guimier-Sorbets, « Le lit funéraire dans les nécropoles alexandrines », *Etudes alexandrines* 7 (2003) 533-75.

Guimier-Sorbets 2003a = A.-M. Guimier-Sorbets, « Les décors de plafond dans les tombes hellénistiques d'Alexandrie », *Etudes alexandrines* 7 (2003) 589-629.

Guimier-Sorbets 2004 = A.-M. Guimier-Sorbets, « Voir la peinture et la mosaïque en relief: représentations illusionistes de quelques moulures et motifs architecturaux », communication *au IXe Colloque de l'AIPMA*, Saragosse, texte à paraître dans les Actes, sous presse.

Halleux 1981 = R. Halleux, *Les alchimistes grecs* (Paris 1981).

Hammond 1978 = N. G. L. Hammond, « Philip's Tomb in Historical Context », *GRBS* 19 (1978) 331-51.

Hammond 1979 = N. G. L. Hammond, « The Archaeological Background to the Macedonian Kingdom », *in* : *Ancient Macedonia* I (Thessalonique 1970) 53-67.

Hammond, Griffith 1979 = N. G. L. Hammond, G. T. Griffith, *A History of Macedonia. Volume II, 550-336 B. C.* (Oxford 1979).

Hammond 1982 = N. G. L. Hammond, « The Evidence of the Identity of the Royal Tombs at Vergina », *in* : *Philip II, Alexander the Great and the Macedonian Heritage*, W. L. Adams, E. N. Borza (éd.), (Symposium 1981, Chicago, Washington, DC 1982) 111-27.

Hammond, Walbank 1988 = N. G. L. Hammond, F. W. Walbank, *A History of Macedonia. Volume III, 336-167 B. C.* (Oxford 1988).

Hammond 1989 = N. G. L. Hammond, *The Macedonian State. Origins, Institutions, and History* (Oxford 1989).

Hammond 1990 = N. G. L. Hammond, « Royal Pages, Personal Pages and Boys Trained in the Macedonian Manner during the Period of the Temenid Monarchy », *Historia* 39 (1990) 261-90.

Hammond 1991 = N. G. L. Hammond, « The Royal Tombs at Vergina : Evolution and Identities », *BSA* 86 (1991) 69-82.

Hammond 1994 = N. G. L. Hammond, *Philip of Macedon* (Londres 1994).

Hammond 1997 = N. G. L. Hammond, « The location of Aigai », *JHS* 117 (1997) 177-79.

Hammond 1998 = N. G. L. Hammond, « Cavalry Recruited in Macedonia down to 322 B.C. », *Historia* 47 (1998) 404-25.

Harari 2001 = M. Harari, « Les cavaliers et la mort. Architecture et peinture à l'origine de l'art alexandrin », *in* : AIPMA 1998, 143-50.

Hatzopoulos 1994 = M. B. Hatzopoulos, *Cultes et rites de passage en Macédoine*, « ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ » 19 (Athènes 1994).

Hatzopoulos 1996 = M. B. Hatzopoulos, « La localisation de la première capitale macédonienne », *REG* 109 (1996) 264-69.

Hatzopoulos 2001 = M. B. Hatzopoulos, *L'organisation de l'armée macédonienne sous les Antigonides. Problèmes anciens et documents nouveaux*, « ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ » 30 (Athènes 2001).

Hatzopoulos 2006 = M. B. Hatzopoulos, « De vie à trépas: rites de passage, lamelles dionysiaques et tombes macédoniennes », *in* : *Rois, cités, nécropoles* 131-41.

Healy 1999 = J. F. Healy, *Pliny the Elder on Science and Technology* (Oxford 1999).

Helly 1996 = B. Helly, « Οι γραπτές στήλες της Δημητριάδας », *in* : E. Kondaxi (éd.), *Αρχαία Δημητριάδα. Η διαδρομή στο χρόνο* (1996) 74-96.

Heuzey 1873 = L. Heuzey, *Recherches sur les lits antiques* (Paris 1873).

Heuzey, Daumet 1876 = L. Heuzey, H. Daumet, *Mission archéologique de Macédoine* (Paris 1876).

Hofenk de Graaf 2004 = J. H. Hofenk de Graaf, *The Colourful Past. Origins, Chemistry and Identification of Natural Dyestuffs* (Londres 2004).

Hölscher 1973 = T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jarhunderts v. Chr.*, *Beiträge zur Archäeologie* 6 (Wurtzbourg 1973).

Howes 1949 = F. N. Howes, *Vegetable Gums and Resins* (Waltham, MA 1949).

Irwin 1974 = E. Irwin, *Colour terms in Greek poetry* (Toronto 1974).

Isager 1991 = J. Isager, *Pliny on Art and Society* (Londres, NY 1991).

L'Italie méridionale = *L'Italie méridionale et les premières expériences de la peinture hellénistique, Actes de la table ronde organisée par l'Ecole française de Rome, 18 fév. 1994* (Rome 1998).

Jeanmaire 1951 = H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire de culte de Bacchus* (Paris 1951).

Jex-Blake, Sellers 1976 = *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, traduit par K. Jex-Blake, commenté par E. Sellers (Chicago 1976, 2ème éd.).

Kakoulli *et al.* 2001 = I. Kakoulli, A. Kottaridi, N. Minos, « Materials and Techniques of Ancient Monumental Paintings : Analysis of the Painted Throne from The Tomb of Eurydice,

Vergina, Greece », *in* : Y. Bassiakos, A. Aloupi, Y. Fakorellis (éd.), *Archaeometry Issues in Greek Prehistory and Antiquity* (Athènes 2001) 261-74.

Kakoulli 2002 = I. Kakoulli, « Late Classical and Hellenistic painting techniques and materials : a review of the technical literature », *Reviews in Conservation* 3 (2002) 56-67.

Kalléris 1954 = J. Kalléris, *Les anciens Macédoniens I* (Athènes 1954).

Kalléris 1976 = J. Kalléris, *Les anciens Macédoniens II* (Athènes 1976).

Kaltsas 2001 = N. Kaltsas, *Εθνικό αρχαιολογικό μουσείο. Τα γλυπτά* (Athènes 2001).

Karamanoli-Siganidou 1976 = M. Karamanoli-Siganidou, « Ἀνατολικὸ νεκροταφεῖο », *ΑΔ* 31 (1976) *Χρονικά* 261.

Karamitrou-Mendessidi 1985 = G. Karamitrou-Mendessidi, « Ο μακεδονικός τάφος στη Σπηλιά Εορδαίας », *ΑΔ* 40 (1985) *Μελέτες* 242-80.

Karydas *et al.* 2003 = A. G. Karydas, H. Brecoulaki, B. Bourgeois, Ph. Jockey, « In situ X-Ray Fluorescence analysis of raw pigments and traces of polychromy on Hellenistic sculpture at the archaeological museum of Delos », *7th Internatioal Symposium of ASMOSIA* (Thasos), sous presse.

Kerényi 1964 = H. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen* (Zurich 1964).

Kessisoglou, Mirtsou 1990 = M. Kessisoglou, E. Mirtsou, « Μελέτη υλικών από τη Μηχανιώνα », *in* : Vokotopoulou 1990, 121-22.

Keuls 1975 = E. Keuls, « Skiagraphia once again », *AJA* 80 (1975) 1-16.

Keuls 1978 = E. Keuls, *Plato and the Greek Painting* (Leiden 1978).

Kinch 1920 = K. F. Kinch, « Le tombeau de Niaousta. Tombeau macédonien », *Danske Vidensk. Selsk. Skrifter 7, Historisk og Filosofisk*, IV, 3 (1920) 283-88.

Kingsley 1981 = B. M. Kingsley, « The Cap that survived Alexander », *AJA* 85 (1981) 39-46.

Kingsley 1984 = B. M. Kingsley, « The Kausia Diadematophoros », *AJA* 88 (1984) 66-68.

Kingsley 1991 = B. M. Kingsley, « Alexander's Kausia and the Macedonian Tradition », *Class. Antiqu.* 10/1 (1991) 59-76.

Kitov, Barbet, Valeva 1997 = G. Kitov, A. Barbet, J. Valeva, « Plafond peint du tombeau de Chipka dans le tumulus Ostrucha (Bulgarie) », *in* : AIPMA 1995, 221-24.

Koch 2000 = N. J. Koch, *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei. Eine terminologische Untersuchung*, (Munich 2000).

Koch-Brinckmann 1999 = U. Koch-Brinckmann, *Polychrome Bilder auf weissgrundigen Lekythen. Zeugen der klassischen griechischen Malerei* (Munich 1999).

Kondoglou 1979 = F. Kondoglou, *Ἔκφρασις τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας* (Athènes 1979).

Kottaridi 1990 = A. Kottaridi, « Βεργίνα 1990. Ανασκαφή στο νεκροταφείο και στο ΒΔ τμήμα της αρχαίας πόλης », *ΑΕΜΘ 4, 1990* (Thessalonique 1993) 35-44.

Kottaridi 1993 = A. Kottaridi, « Vergina. Cimetière de la fin de l'époque archaïque et du début de l'époque classique d'Aigai », *in* : *Mac. Alex.* 153-61.

Kottaridi 1996 = A. Kottaridi, « Βεργίνα 1997 », *ΑΕΜΘ 10A, 1996* (Thessalonique 1997) 79-92.

Kottaridi 1996a = A. Kottaridi, « Βασιλικές πυρές στη νεκρόπολη των Αιγών », *in* : *Ancient Macedonia* VI.1, 1996 (Thessalonique 1999) 631-42.

Kottaridi 1997 = A. Kottaridi, « Το αρχαιολογικό εργο της ΙΖ' ΕΠΚΑ στη Βεργίνα. Το ιστορικό της έκθεσης των θυσαυρών των βασιλικών τάφων », *ΑΕΜΘ 11, 1997* (Thessalonique 1999) 129-37.

Kottaridi 1999 = A. Kottaridi, « Macedonian burial customs and the funeral of Alexander the Great », *in* : *Alexander the Great* 113-20.

Kottaridi 2001 = A. Kottaridi, « Το έθιμο της καύσης και οι Μακεδόνες », *in* : *Καύσεις στην εποχή του χαλκού και την πρώιμη εποχή του σιδήρου. Πρακτικά συμποσίου, Rhodes 1994*, (Athènes 2001) 359-71.

Kottaridi 2002 = A. Kottaridi, M. Stamatopoulou, M. Yeroulanou (éd.), « Discovering Aigai, the old Macedonian capital », *in* : *Excavating Classical Culture. Recent archaeological discoveries in Greece* (Oxford 2002) 75-82.

Kottaridi 2004 = A. Kottaridi, « The Lady of Aigai », *Alexander the Great. Treasures from an Epic Era of Hellenism*, D. Pandermalis (éd.) (New York 2004) 139-47.

Kottaridi 2004a = A. Kottaridi, « The Symposium », *Alexander Treasures* (2004) 65-87.

Kottaridi 2006 = A. Kottaridi, « Couleur et sens : l'emploi de la couleur dans la tombe de la reine Eurydice », *in* : *Rois, cités, nécropoles*, 154-66.

Kotzias 1937 = N. C. Kotzias, « Ὁ παρὰ τὸ Ἀεροδρόμιον τῆς Θεσσαλονίκης (Σέδες) Γ΄ Τάφος », *AE* 3 (1937) 866-95.

Koukouli-Chryssanthaki 1968 = Ch. Koukouli-Chryssanthaki, « Ἀηδονοχώριον », *ΑΔ* 23 (1968) *Χρονικά* 358.

Koukouli-Chryssanthaki 1973-74 = Ch. Koukouli-Chryssanthaki, « Σ. Σ. Ἀγγίστης μακεδονικὸς τάφος », *ΑΔ* 29 (1973-74) *Χρονικά* 786-87.

Koukouli-Chryssanthaki 1976 = Ch. Koukouli-Chryssanthaki, « Δράμα », *ΑΔ* 31 (1976) *Χρονικά* 303-304.

Koukouli-Chryssanthaki 1977 = Ch. Koukouli-Chryssanthaki, « Ανασκαφικές έρευνες στην Αρχαία Τράγιλο. Πρώτες γενικές αρχαιολογικές και ιστορικές παρατηρήσεις », *in* : *Ancient Macedonia* III, 1977 (Thessalonique 1983) 123-46.

Koukouli-Chryssanthaki, Hoepfner 1973 = Ch. Koukouli-Chryssanthaki, W. Hoepfner, « Σ. Σ. Ἀγγίστης μακεδονικὸς τάφος », *ΑΔ* 28 (1973) *Χρονικά* 455-59.

Krug 1968 = A. Krug, *Binden in der griechischen Kunst. Untersuchungen zur Typologie, 6-1 Jarh. v. Chr.*, Thèse de doctorat (Hösel 1968).

Kurtz, Boardman 1971 = D. C. Kurtz, J. Boardman, *Greek Burial Customs* (Londres 1971).

Kurtz 1975 = D. C. Kurtz, *Attic White Lekythoi Patterns and Painters* (Oxford 1975).

Kyrieleis 1969 = H. Kyrieleis, *Throne und Klinen. Ergh. 24, JdI.* (Berlin 1969).

Lamboley 1982 = J. L. Lamboley, « Les hypogées indigènes apuliens », *MEFRA* 94 (1982) 91-148.

Lapatin 2001 = K. D. S. Lapatin, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World* (Oxford 2001).

L'Arab 1994 = G. L. L'Arab, « La tomba 12 di Egnazia : una rilettura », *Taras* XIV 2 (1994) 311-38.

Laurie 1910 = A. P. Laurie, *Greek and Roman Methods of Painting* (Cambridge 1910).

Laurie 1967 = A. P. Laurie 1910, *The Painter's Methods and Materials* (New York 1967, 2ème éd.).

Lauter 1986 = H. Lauter, *Die Architektur des Hellenismus* (Darmstadt 1986).

Lawrence 1962 = A. W. Lawrence, *Greek Architecture* (Harmondsworth 1962).

Lazaridis 1957 = D. Lazaridis, « Ἀνασκαφὴ τῆς νεκροπόλεως Ἀμφιπόλεως », *ΠΑΕ* (1957) 70-72.

Lazaridis 1960 = D. Lazaridis, « Ἀνασκαφαὶ καὶ ἔρευναι Ἀμφιπόλεως », *ΠΑΕ* (1960) 67-73.

Lazaridis 1961 = D. Lazaridis, « Ἀνασκαφαὶ καὶ ἔρευναι εἰς Ἀμφίπολιν », *ΠΑΕ* (1961) 63-67.

Lazaridis 1961-62 = D. Lazaridis, « Ἀμφίπολις », *ΑΔ* 17 (1961-62) *Χρονικά* 233-45.

Lazaridis 1969 = D. Lazaridis, *Νεάπολις, Χριστούπολις, Καβάλα. Ὁδηγὸς Μουσείου Καβάλας* (Athènes 1969).

Lazaridis 1969a = D. Lazaridis, « Stèle peinte d'Amphipolis », *AntK* 12.2 (1969) 68-71.

Lazaridis 1979 = D. Lazaridis, « Ἀνασκαφὲς καὶ ἔρευνες Ἀμφιπόλεως », *ΠΑΕ* (1979) 71-79.

Lazaridis 1982 = D. Lazaridis, « Ἀμφίπολις », *Ἔργον* (1982) 14-17.

Lazaridis 1983 = D. Lazaridis, « Ανασκαφές και έρευνες στην Αμφίπολη », *ΠΑΕ* (1983) 35-41.

Lazaridis 1984 = D. Lazaridis, « Une nouvelle stèle peinte d'Amphipolis », *Annales littéraires de l'Université de Besançon* (Paris 1984) 389-93.

Lazaridis 1989 = D. Lazaridis, « Οι ανασκαφές στην Αμφίπολη », *in* : *Ancient Macedonia* V.1, 1989 (Thessalonique 1993) 353-64.

Lazaridis 1993 = D. Lazaridis, *Ἀμφίπολις* (Athènes 1993).

Lazzarini 1997 = L. Lazzarini, *Scientific Examination of the Materials and Techniques of the Mural Paintings of the Tomb of Aghios Athanassios (Thessaloniki-Greece)*, Preliminary results submitted to the Archaeological Museum of Thessaloniki (March 1997).

Le Fur 1994 = D. Le Fur, *La conservation des peintures murales des temples de Karnak* (Paris 1994).

Le Rider 1977 = G. Le Rider, *Le monnayage d'argent et d'or de Philippe II frappé en Macédoine de 359 à 294* (Paris 1977).

Lee, Quirke 2001 = L. Lee, S. Quirke, « Painting Materials », *in* : Nicholson, Shaw 2001, 104-20.

Lehmann 1980 = Ph. W. Lehmann, « The So-Called Tomb of Philip II : A Different Interpretation », *AJA* 84 (1980) 527-31.

Lehmann 1981 = Ph. W. Lehmann, « Once again : the Royal Tomb at Vergina », *AAA* 14 (1981) 134-44.

Lehmann 1982 = Ph. W. Lehmann, « The So-Called Tomb of Philip II : An Addendum », *AJA* 86 (1982) 437-42.

Lepik-Kopaczynska 1958 = W. Lepik-Kopaczynska, « Colores floridi und austeri in der antiken Malerei », *JDAI* 73 (1958) 79-99.

Lepik-Kopaczynska 1962 = W. Lepik-Kopaczynska, *Apelles, der berühmteste Maler der Antike* (Berlin 1962).

Lepik-Kopaczynska 1963 = W. Lepik-Kopaczynska, *Die antike Malerei* (Berlin 1963).

Levidis 1994 = A. Levidis, *Πλίνιος ο Πρεσβύτερος. Περί της αρχαίας Ελληνικής ζωγραφικής* (Athènes 1994).

Liambi 1998 = K. Liambi, *Der makedonische Schild* (Bonn 1998).

Lilimbaki-Akamati 1987 = M. Lilimbaki-Akamati, « Ενα νέο ψηφιδωτό δάπεδο της Πέλλας », *in* : *ΑΜΗΤΟΣ. Festschrift Manolis Andronikos* (Thessalonique 1987) 455-69.

Lilimbaki-Akamati 1989 = M. Lilimbaki-Akamati, « Από τα νεκροταφεία της Πέλλας », *ΑΕΜΘ 3, 1989* (Thessalonique 1992) 91-102.

Lilimbaki-Akamati 1989-1991 = M. Lilimbaki-Akamati, « Ανατολικό νεκροταφείο Πέλλας. Ανασκαφή 1989 », *ΑΔ* 44-46 (1989-1991) *Μελέτες* 73-151.

Lilimbaki-Akamati 1990-1995 = M. Lilimbaki-Akamati, « Από το ανατολικό νεκροταφείο της Πέλλας », *ΑΑΑ* XXIII-XVIII (1990-1995) 81-88.

Lilimbaki-Akamati 1994 = M. Lilimbaki-Akamati, *Λαξευτοί θαλαμωτοί τάφοι Πέλλας* (Athènes 1994).

Lilimbaki-Akamati 1996 = M. Lilimbaki-Akamati, *Το Θεσμοφόριο της Πέλλας* (Athènes 1996).

Lilimbaki-Akamati 2001 = M. Lilimbaki-Akamati, « Νέος κιβωτιόσχημος τάφος με ζωγραφική διακόσμηση στην Πέλλα », *ΑΕΜΘ 15, 2001* (Thessalonique 2003) 451-60.

LIMC = *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, H. C. Ackermann, J. R. Gisler *et al.* (éd.) (Zurich, Munich 1981-1997).

Lindner 1984 = R. Lindner, *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst* (Wurtzbourg 1984).

Ling 1991 = R. Ling, *Roman Painting* (Cambridge 1991).

Lohmann 1979 = H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, *ArcchForsch* 7 (Berlin 1979).

Lucas 1989 = A. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries* (Londres 1989, 4ème éd.).

Lullies 1962 = R. Lullies, *Vergoldete Terrakotta-Appliken aus Tarent, RM* Beith. 7 (1962).

Lydian Treasure = I. Özgen, J. Öztrük (éd.), *Heritage Recovered. The Lydian Treasure* (Istanbul 1996).

Mac. Alex. = *La civilisation grecque. Macédoine royaume d'Alexandre le grand* (Athènes 1993).

La Macédoine = R. Ginouvès (éd.), *La Macédoine de Philippe II à la conquête romaine* (Paris 1993).

Macedonia and Greece = *Macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic Times*. Symposium Series I, *Studies in the History of Art* 10 (Washington 1982).

Macridy 1911 = Th. Macridy, « Un tumulus macédonien à Langaza », *JdI* 26 (1911) 193-215.

Makaronas 1940 = Ch. Makaronas, « Τζάγεσι 'Αμφιπόλεως », *Μακεδονικά* 1 (1940) 495-96.

Makaronas 1953 = Ch. Makaronas, « 'Ανασκαφὴ τοῦ παρὰ τὴν Σταυρούπολιν-Ξάνθης μακεδονικοῦ τάφου », *ΠΑΕ* (1953) 133-40.

Makaronas 1956 = Ch. Makaronas, « 'Ανασκαφικὴ ἔρευνα μακεδονικοῦ τάφου ἐν Δίῳ Πιερίας », *ΠΑΕ* (1956) 151-59.

Makaronas 1963 = Ch. Makaronas, « Τάφοι παρὰ τὸ Δερβένι Θεσσαλονίκης », *ΑΔ* 18 (1963) *Χρονικά* 193-96.

Makaronas, Miller 1974 = Ch. Makaronas, S. Miller, « The tomb of Lyson and Kallikles. A painted Hellenistic tomb » , *Archaeology* 27 (1974) 248-59.

Makaronas, Yiouri 1989 = Ch. Makaronas, E. Yiouri, *Οι οικίες αρπαγής της Ελένης και Διονύσου της Πέλλας* (Athènes 1989).

Μακεδονικοί Τάφοι = « Μακεδονικοί Τάφοι », *in* : *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες* (22 Octobre 2000, Athènes).

Malama 2000 = P. Malama, « Νεότερα στοιχεία από το ανατολικό νεκροταφείο της Αμφίπολης στα πλαίσια του έργου 'Διαπλάτυνση του δρόμου Αμφιπόλεως-Μεσολακκιάς' », *ΑΕΜΘ 14, 2000* (Thessalonique 2002) 55-70.

Malama 2001 = P. Malama, « Νεότερα στοιχεία από το ανατολικό νεκροταφείο Αμφίπολης », *ΑΕΜΘ 15, 2001* (Thessalonique 2003) 111-26.

Manakidou 1994 = E. Manakidou, *Παραστάσεις με άρματα (8ος-5ος αι. π.Χ.). Παρατηρήσεις στην εικονογραφία τους* (Thessalonique 1994).

Maniatis *et al.* 2005 = G. Maniatis, Ch. Sakellari, D. Karousanaki, *Φυσικοχημικός χαρακτηρισμός χρωστικών από τον μακεδονικό τάφο της Πέλλας*, Rapport non publié (Athènes).

Manti 1993 = P. A. Manti, « The Cavalry Sarissa », *AncW* 8.1, 2 (1993) 73-80.

Manzelli 1994 = V. Manzelli, *La policromia nella statuaria greca archaica* (Rome 1994).

Markle 1977 = M. M. Markle, « The Macedonian Sarissa, Spear, and Related Armor », *AJA* 81 (1977) 323-39.

Markle 1978 = M. M. Markle, « Use of the Sarissa by Philip and Alexander of Macedon », *AJA* 82 (1978) 483-97.

Markle 1980 = M. M. Markle, « Weapons from the Cemetery at Vergina and Alexander's Army », *in* : *Μέγας Αλέξανδρος 2300 χρόνια από τον θάνατό του* (Thessalonique 1980) 243-67.

Markle 1982 = M. M. Markle, « Macedonian Arms and Tactics under Alexander the Great », *StHA* 10 (1982) 86-111.

Martin 1968 = R. Martin, « Sur l'origine des décors en stuc dans l'architecture hellénistique », *in* : *Rayonnement grec, Festschrift Charles Delvoye* (Bruxelles 1968) 147-62.

Martin 1982 = R. Martin, « Sur l'origine des décors en stuc dans l'architecture hellénistiquo-romaine », *in* : *Rayonnement grec, Festschrift Charles Delvoye* (Bruxelles 1982) 247-62.

Masschelein-Kleiner *et al.* 1968 = L. Masschelein-Kleiner, J. Heylen, F. Tricot-Marckx, « Contribution à l'analyse des liants, adhésifs et vernis anciens », *Studies in Conservation* 13 (1968) 105-21.

Masschelein-Kleiner 1985 = L. Masschelein-Kleiner, *Ancient Binding Media, Varnishes and Adhesives* (Rome 1985).

Matteini, Molles 1988 = M. Matteini, M. Molles, *La chimica nel restauro* (Florence 1988).

Mayer 1991 = R. Mayer, *The Artist's Handbook of Materials and Techniques* (Londres, Boston 1991, 5ème éd.).

Mazzei 1995 = M. Mazzei, *Arpi. L'Ipogepo della Medusa e la necropol* (Bari 1995).

Metzger 1951 = H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du 4e siècle* (Paris 1951).

Meyer-Graft 1993 = R. Meyer-Graft, « Technique des peintures murales romaines », *in* : *Peinture Pompéi* 173-84.

Micoff 1954 = V. Micoff, *Le tombeau antique près de Kazanlak* (Sofia 1954).

Miller 1971 = S. G. Miller, *Hellenistic Macedonian Architecture : Its Style and Painted Decoration,* Ph. D. Diss. (Bryn Mawr 1971).

Miller 1982 = S. G. Miller, « Macedonian Tombs : Their Architecture and Architectural Decoration », *in* : B. Barr-Sharrar, E. N. Borza (éd.), *Macedonia and Greece in late Classical and Early Hellenistic Times, Symposium 1979. StHA* 10 (1982) 152-71.

Miller 1989 = S. G. Miller, « Boscoreale and Macedonian Shields », *in* : *Ancient Macedonia* V.2, 1989 (Thessalonique 1993) 965-74.

Miller 1993 = S. G. Miller, *The tomb of Lyson and Kallikles : A Painted Macedonian Tomb* (Mayence 1993).

Miller 1993a = S. G. Miller, « The Iconography of Tomb Painting in Hellenistic Macedonia », *in* : AIPMA 1992, 115-18.

Miller-Collett 1996 = S. G. Miller-Collett, « Iconographic Issues in Hellensitic Macedonia : The Tradition of Painting », *in* : AIPMA 1995, 85-88.

Miller 1997 = S. G. Miller, « Iconographic Issues in Hellenistic Macedonia : The Tradition of Painting », *in* : AIPMA 1995, 85-88.

Miller 1999 = S. G. Miller, « Macedonian Painting : Discovery and Research », *in* : *Alexander the Great* 75-88.

Miltsakakis 1987 = G. Miltsakakis, « Βεργίνα. Ο μεγάλος βασιλικός τάφος. Ζωγραφική αναπαράσταση της πρόσοψης », *in* : *AMHTOΣ*, p. XXIII.

Minéraux = M. R. Hamilton, A. R. Wooley, A. C. Bishop, *La multiguide nature des minéraux, roches et fossiles du monde entier en couleurs* (Paris 1982).

Mirtsou *et al.* 1985 = E. A. Mirtsou, M. D. Kesisoglou, K. Michailidis, « Ανάλυση χρωμάτων και κονιαμάτων μακεδονικού τάφου της περιοχής Λευκαδιων» , *Anthropologika* 8 (1985) 47-51.

Missaïlidou-Despotidou 1990 = V. Missaïlidou-Despotidou, « Από το νεκροταφείο της αρχαίας Μίεζας », *AEMΘ 4, 1990* (Thessalonique 1993) 127-34.

Möbius 1968 = H. Möbius, *Die Ornamente der griechischer Grabstelen klassischer und nachklassischer Zeit* (Munich 1968, 2ème éd.).

Momigliano 1992 = A. Momigliano, *Philippe de Macédoine. Essai sur l'histoire grecque du quatrième siècle* (Paris 1992, 2ème éd.).

Mora, Philippot 1984 = P. L. Mora, P. Philippot, *Conservation of Wall Paintings* (Londres 1984).

Moreno 1979 = P. Moreno, « La pittura in Macedonia », *in* : *Storia e Civiltà dei Greci* 6 (1979) 703-21.

Moreno 1987 = P. Moreno, *Pittura greca. Da Polygnoto ad Apelle* (Milan 1987).

Moreno 1998 = P. Moreno, « Elementi di pittura ellenistica », *in* : *L'Italie méridionale* 7-67.

Moreno 2000 = P. Moreno, « Oro e luce. L'ingresso della viva luce nella pittura greca di età classica, secondo la testimondianza di un trattato aristotelico e dei monumenti della Macedonia », *Archeo* XVI, 4(182) (2000) 102-105.

Moreno 2001 = P. Moreno, *Apelle. La bataille d'Alexandre* (Paris 2001).

Moshonisiotou 1989 = S. Moshonisiotou, « Νεκροταφείο στον Αγιο Μάμαντα », *ΑΕΜΘ 3, 1989* (Thessalonique 1992) 351-54.

Musgrave 1985 = S. J. W. Lisney, B. Matthews (éd.), « The Skull of Philip II of Macedon », *in* : *Current Topics in Oral Biology* (Bristol 1985) 1-16.

Musgrave 1990 = J. H. Musgrave, « 'Dust and Damn'd Oblivion' : A Study of Cremation in Ancient Greece », *BSA* 85 (1990) 271-99.

Musgrave 1990a = J. H. Musgrave, « The Cremated Remains from Tombs II and III at Nea Michaniona and Tomb Beta at Derveni », *BSA* 85 (1990) 301-25.

Musgrave 1991 = J. H. Musgrave, « The Human Remains from Vergina Tombs, I, II and III : An Overview », *AncW* 22 (1991) 3-9.

Napoli 1970 = M. Napoli, *La tomba del Tuffatore. La scoperta della grande pittura greca* (Bari 1970).

Napp 1930 = A. E. Napp, *Bukranion und Guirlande*, thèse de doctorat (Heidelberg 1930).

Neumann 1965 = G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (Berlin 1965).

Newman, Serpico 2001 = R. Newman, M. Serpico, « Adhesives and binders », *in* : Nicholson, Shaw 2001, 475-94.

Nicholson, Shaw 2001 = P. T. Nicholson, I. Shaw, *Ancient Egyptian Materials and Technology* (Cambridge 2001, 2ème éd.).

Noble 1988 = J. V. Noble, *The Techniques of Painted Attic Pottery* (Londres 1988, 2ème éd).

Oakley 2004 = J. H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi* (Cambridge 2004).

Orlandos 1955-56 = A. Orlandos, *Τὰ ὑλικὰ δομῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων καὶ οἱ τρόποι ἐφαρμογῆς αὐτῶν κατὰ τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς, τὰς ἐπιγραφὰς καὶ τὰ μνημεῖα. Τὸ ξύλον καὶ ὁ πυλός*, vol. I (Athènes 1955-56).

Orlandos 1959-60 = A. Orlandos, *Τὰ ὑλικὰ δομῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων καὶ οἱ τρόποι ἐφαρμογῆς αὐτῶν κατὰ τοὺς ἀρχαίους συγγραφεῖς, τὰς ἐπιγραφὰς καὶ τὰ μνημεῖα. Τὰ μέταλλα, τὸ ἐλεφαντοστοῦν, τὰ κονιάματα καὶ οἱ λίθοι*, vol. I (Athènes 1959-60).

Ovadiah 1980 = A. Ovadiah, *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics* (Rome 1980).

P. Artemid. = C. Gallazzi, S. Settis (éd.), *Le tre vite del Papiro di Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano, catalogue de l'exposition*, Torino, Palazzo Bricherasio, 8 févr.-7 mai 2006 (Milan 2006).

PACT 1987 = Fr. Delamare, T. Hackens, B. Helly (éd.), *Datation-Charactérisation des peintures pariétales et murales. Revue du groupe européen d'études pour les techniques physiques, chimiques, biologiques et mathématiques appliqués à l'archéologie*, 17.

Pagenstecher 1919 = R. Pagenstecher, *Nekropolis ; Untersuchungen über Gestalt und Entwicklung der alexandrinischen Grabanlagen und ihrer Malereien* (Leipzig 1919).

Palagia 1998 = O. Palagia, « Alexander the Great as Lion Hunter », *Minerva* 9 (1998) 25-28.

Palagia 2000 = O. Palagia, « Hephaistion's Pyre and the Royal Hunt of Alexander », *in* : *Alexander the Great in Fact and Fiction*, A. B. Bosworth, E. J. Baynha (éd.) (Oxford 2000) 167-206.

Pallottino 1952 = M. Pallottino, *La peinture étrusque* (Genève, Paris, New York 1952).

Pandermalis 1972 = D. Pandermalis, « Ὁ νέος μακεδονικὸς τάφος τῆς Βεργίνας », *Μακεδονικά* 12 (1972) 147-82.

Pandermalis 1976 = D. Pandermalis, « Beobachtungen zur Fassadenarchitektur und Aussichtsveranda im hellenistischen Makedonien », *in* : P. Zanker (éd.), *Hellenismus in Mittelitalien*, Colloque Göttingen 1974, *AbhGött* 97, 1 (1976) 387-95.

Pandermalis 1985 = D. Pandermalis, « Οι μακεδονικοί τάφοι της Πιερίας », *in* : *Pieria I* 9-13.

Pandermalis 1999 = D. Pandermalis, *Δίον. Η ανακάλυψη* (Athènes 1999).

Panofsky 1995 = E. Panofsky, *La sculpture funéraire. De l'ancienne Egypte au Bernin* (Paris 1995, 2ème éd.).

Parker 1983 = R. Parker, *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion* (Oxford 1983).

Pastoureau 1989 = M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anhtropologie* (Paris).

Pastoureau 1990 = M. Pastoureau, « La couleur et l'historien », *in* : *Pigments et colorants* 21-40.

Pastoureau 1996 = M. Pastoureau, « Pour une histoire des couleurs », *Techné* 4 (1996) 6-8.

Pastoureau 2000 = M. Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur* (Paris 2000).

Peinture Pompéi = G. Cerulli Irelli, M. Aoyagi, S. De Caro, U. Pappalardo (éd.), *La peinture de Pompéi. Témoignages de l'art romain dans la zone ensevelie par Vésuve en 79 ap. J.-C.* (Paris 1993).

Pekridou-Gorecki 1996 = A. Pekridou-Gorecki, « Zum Jagdfries des 'Philipps-Grabes' in Vergina », *Fremde Zeiten. Festschrift J. Borchhardt* (1996) 89-103.

Pella = I. et M. Akamati (éd.), *Πέλλα και η περιοχή της* (Athènes 2003).

Perdikatsis *et al.* 2002 = V. Perdikatsis, Y. Maniatis, Ch. Saatsoglou-Paliadeli, « Characterisation of the Pigments and the Painting Technique used on the Vergina Stelae », *in* : *Colour in Ancient Greece* 245-58.

Perdikatstis, Brecoulaki 2003 = V. Perdikatstis, H. Brecoulaki, « The use of Red and Yellow ochres as Painting Materials in Ancient Macedonia », *3rd International Symposium on Archaeometry* (Athènes), sous presse.

Perrault 1992 = G. Perrault, *Dorure et polychromie sur bois* (Dijon 1992).

Petit, Valott 1991 = J. Petit, H. Valott, *Glossaire des peintures et vernis, des substances naturelles et des matériaux synthétiques* (Paris 1991).

Petsas 1961 = Ph. M. Petsas, « Macedonian Tombs », *in* : *Atti del VII Congresso internazionale di Archeologia Classica*, vol. I, (Rome 1961) 401-405.

Petsas 1966 = Ph. M. Petsas, *Ὁ τάφος τῶν Λευκαδίων* (Athènes 1966).

Petsas 1970 = Ph. M. Petsas, « Ἀνατολικὸν νεκροταφεῖον (Στρατόπεδον Γ' Σώματος Στρατοῦ) », *ΑΔ* 25 (1970) *Χρονικά* 347-51.

Petsas 1983 = Ph. M. Petsas, « Μερικές παρατηρήσεις για τον μακεδονικό τάφο της Βεργίνας (του Ρωμαίου) », *in* : *Ancient Macedonia* IV, 1983 (Thessalonique 1986) 443-49.

Petsas 1984 = Ph. M. Petsas, « La genesi del tipo della tombe Macedoni », *in* : *Alessandria e il mondo ellenistico-romano, Studi in onore di Achille Adriani, III. Studi e materiali istituto di archeologia Università di Palermo* 6 (1984) 744-47.

Pfrommer 1982 = M. Pfrommer, « Grossgriechischer und mittelitalischer Einfluss in der Rankenornamentik frühhellenistischer Zeit », *JdI* 97 (1982) 119-90.

Pfrommer 1983 = M. Pfrommer, « Italien-Makedonien-Kleinasien. Interdependenzen spätklassischer und frühhellenistischer Toreutik », *JdI* 98 (1983) 235-85.

Pfuhl 1923 = E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* III (Munich 1923).

Philippe de Macédoine = *Philippe de Macédoine*, sous la direction de M. B. Hatzopoulos, L. D. Loukopoulou (Athènes 1992).

Pieria I = *Οι αρχαιολόγοι μιλούν για την Πιερία, Ι. Πρακτικά της συνάντησης το καλοκαίρι του 1984 στο Δίον* (Thessalonque 1985).

Pieria II = *Οι αρχαιολόγοι μιλούν για την Πιερία, Ι. Πρακτικά της συνάντησης το καλοκαίρι του 1985 στο Δίον* (Thessalonique 1986).

Pigment Compendium = N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin, R. Siddall, *Pigment Compendium. A Dictionnay of Historical Pigments* (Oxford 2004).

Pigments et colorants = *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age* (Paris 1990, 2ème éd. 2002).

Pinelli, Wasowicz 1986 = P. Pinelli, A. Wasowicz, *Bois et stucs grecs et romains provenant de Kertch* (Paris 1986).

Pittura ellenistica = *Ricerche di pittura ellenistica. Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV secolo a.C. all'ellenismo. Quaderni di Archeologia* 1 (Rome 1985).

La pittura parietale = *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia. Colloque Intérnationale en mémoire de M. Napoli, 21-23 Novembre 1996, Salerne*, A. Pontrandolfo (éd.) (Paestum 2002).

Pollitt 1974 = J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art : Criticism, History and Terminology* (New Haven 1974).

Pollitt 1986 = J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge, MA 1986).

Polito 1998 = E. Polito, *Fulgentibus armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi* (Rome 1998).

Pontrandolfo, Rouveret 1992 = A. Pontrandolfo, A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum* (Modena 1992).

Pontrandolfo 1996 = A. Pontrandolfo, « La pittura parietale in Magna Grecia », *in* : *I Greci in Occidente* 457-70.

Pontrandolfo 1998 = A. Pontrandolfo, « L'Italia meridionale e le prime esperienze della pittura ellenistica nelle officine pestane », *in* : *L'Italie méridionale* 223-41.

Porpora = *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, éd. O. Longo, (Venise 1998).

Prestianni Giallombardo, Tripodi 1981 = A. M. Prestianni Giallombardo, B. Tripodi, « La tomba e il tesoro di Filippo II de Macedonia : una nuova proposta di attribuzione », *ASMG* 16 (1981) 14-17.

Prestianni Giallombardo 1983 = A. M. Prestianni Giallombardo, « Il diadema di Vergina e l'iconografia di Filippo II », *Ancient Macedonia* IV, 1983 (Thessalonique 1986) 497-509.

Prestianni Giallombardo 1990 = A. M. Prestianni Giallombardo, « *Kausia Diadematophoros* in Macedonia : Testimonianze misconosciute e nuove proposte », *Messana* I (1990) 107-26.

Prestianni Giallombardo 1991 = A. M. Prestianni Giallombardo, « Recenti testimonianze iconografiche sulla *kausia* in Macedonia et la datazione del fregio della *caccia* della II tombe reale di Vergina », *DHA* 17.1 (1991) 257-304.

Prestianni Giallombardo 1993 = A. M. Prestianni Giallombardo, « Un copricapo dell'equipaggiamento militare macedone : la *kausia* », *Quaderni ticinesi di numismatica e antichità classiche*, XIII (1993) 61-90.

Prestianni Giallombardo 1996 = A. M. Prestianni Giallombardo, « Τεμένη Φιλίππου a Filippi : Ai prodromi del culto del sovrano ? », *in* : *Ancient Macedonia* VI.2, 1996 (Thessalonique 1999) 921-43.

Preusser *et al.* 1981 = F. Preusser, V.von Graeve, Ch. Wolters, « Malerei auf griechischen Grabsteinen », *Maltechnik-Restauro* (1981) 11-34.

Pydna = M. Bessios, M. Pappa, *Πύδνα* (sans lieu ni date).

Rec. Milliet = A. Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet*, Introduction et notes par A. Rouveret (Paris 1985, 2ème éd.).

Rhomaios 1951 = K. Rhomaios, *Ὁ μακεδονικὸς τάφος τῆς Βεργίνας* (Athènes 1951).

Rhomiopoulou, Touratsoglou 1971 = K. Rhomiopoulou, I. Touratsoglou, « Ὁ Μακεδονικὸς τάφος τῆς Νιάουστας (Τάφος Kinch) », *AE* (1971) 146-64.

Rhomiopoulou 1973 = K. Rhomiopoulou, « A New Monumental Chamber Tomb with Paintings of the Hellenistic Period near Lefkadia », *AAA* VI (1973) 87-92.

Rhomiopoulou 1997 = K. Rhomiopoulou, *Λευκάδια. Αρχαία Μίεζα* (Athènes 1997).

Rhomiopoulou, Brecoulaki 2002 = K. Rhomiopoulou, H. Brecoulaki, « Style and Painting Techniques on the Wall Paintings of the 'Tomb of the Palmettes' at Lefkadia », *in* : *Color in Ancient Greece* 107-16.

Rhomiopoulou, Touratsoglou 2002 = K. Rhomiopoulou, I. Touratsoglou, *Μίεζα. Νεκροταφείο υστεροαρχαϊκών-πρώιμων ελληνιστικών χρόνων* (Athènes 2002).

Richter 1966 = G. M. A. Richter, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans* (New York 1966).

Richter 1970 = G. M. A. Richter, *Perspective in Greek and Roman Art* (Londres, New York 1970).

Ridgway 1982 = B. S. Ridgway, « Court Art and Hellenistic Art : the Role of Alexander the Great », *ArchNews* 11 (1982) 43-58.

Ridgway 1990 = B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture I* (Bristol 1990).

Rizzo 1929 = G. E. Rizzo, La pittura Ellenistico-Romana (Milan 1929).

Robertson 1959 = M. Robesrtson, *La peinture grecque* (Genève 1992, 2ème éd.).

Robertson 1981 = M. Robesrtson, *A Shorter History of Greek Art* (Cambridge 1981).

Robertson 1982 = M. Robesrtson, « Early Greek Mosaic », *Studies in the History of Art* 10 (1982) 240-49.

Robinson 1933 = D. M. Robinson, *Excavations at Olynthus, V, Mosaics, Vases and Lamps of Olynthus Found in 1928 and 1931* (Baltimore 1933).

Robinson 1942 = D. M. Robinson, *Excavations at Olynthus, XI, Necrolynthia. A Study in Greek Burial Customs and Anthropology* (Baltimore 1942).

Robinson 1946 = D. M. Robinson, *Excavations at Olynthus, XII, Domestic and Public Architecture* (Baltimore 1946).

Rois, cités, nécropoles = A.-M. Guimier-Sorbets, M. B. Hatzopoulos, Y. Morizot (éd.), *Rois, cités, nécropoles, institutions, rites et monuments en Macédoine. Actes des colloques de Nanterre (déc. 2002) et d'Athènes (2004)*, « ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ » 45 (Athènes 2006).

Roman Wall Painting = H. Béarat, M. Fuchs, M. Maggetti, D. Pauanier (éd.), *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop, Fribourg 7-9 March 1996* (Fribourg 1997).

Rosenfeld 1965 = A. Rosenfeld, *The Inorganic Raw Materials of Antiquity* (Londres 1965).

Rostovtseff 1913-1914 = M. Rostovtseff, *La peinture décorative antique en Russie Méridionale* (Saint Pétersbourg), 2ème éd. traduite en français sous la direction d'Alix Barbet (Paris 1997).

Rostovtseff 1939 = M. Rostovtseff, « Ancient Decorative Wall Painting », *JHS* 39 (1939)144-63.

Rotroff 2003 = S. I. Rotroff, « Minima macedonica », *in* : O. Palagia, S. Tracy (éd.), *The Macedonians in Athens* (Oxford) 213-25.

Rouveret 1974 = A. Rouveret, « La tombe du Plongeur et les fresques étrusques. Témoignages sur la peinture grecque », *RA* (1974) 15-32.

Rouveret, Greco Pontrandolfo 1985 = A. Rouveret, A. Greco Pontrandolfo, « Pittura funeraria in Lucania e Campania. Puntualizzazioni cronologiche e proposte di lettura », *in* : *Pittura ellenistica* 91-130.

Rouveret 1989 = A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C. – I^er siècle ap. J.-C.)* (Rome 1989).

Rouveret 1995 = A. Rouveret, « Artistes, collectionneurs et antiquaires : l'histoire de l'art dans l'encyclopédie plinienne », *in* : *Histoire de l'histoire de l'art*, tome I (Paris 1995) 49-64.

Rouveret 1996 = A. Rouveret, « Profilo della pittura parietale greca », *in* : *I Greci in Occidente* 99-108.

Rouveret, Walter 1998 = A. Rouveret, Ph. Walter, « Les stèles Alexandrines du Musée du Louvre : apport des analyses techniques à l'histoire de la couleur dans la peinture hellénistique », *RA* (1998) 216-20.

Rouveret 1998 = A. Rouveret, « Un exemple de diffusion des techniques de la peinture hellénistique : le stèles alexandrines du Musée du Louvre », *in* : *L'Italie méridionale* 175-90.

Rouveret 1998a = A. Rouveret, « Pictos ediscere mundos. Perception et imaginaire du paysage dans la peinture hellénistique », Actes du colloque sous la direction de P. Doukellis, *Perception des paysages histroriques ; Les paysages égéens, Santorin 18-20 sept. 1998* (Athènes 2003) 83-107.

Rouveret, Baldassare 1999 = A. Rouveret, I. Baldassare, « Une histoire plurielle de la peinture grecque », *in* : *Céramique et peinture grecque. Modes d'emploi. Actes du colloque international, Ecole du Louvre, 26-28 Avril 1995* (Paris 1999).

Rouveret 2002 = A. Rouveret, « Vitruve et les faux semblants », *in* : *La pittura parietale* 101-20.

Rouveret 2002a = A. Rouveret, « Functions and Uses of Color in South Italian Painting of the 5th and 4th Centuries B.C. », *in* : *Color in Ancient Greece* 191-200.

Rouveret 2004 = A. Rouveret, *Peintures grecques antiques. La collection hellénistique du Louvre* (Paris 2004).

Rouveret 2006 = A. Rouveret, « Les yeux pourpres: l'expérience de la couleur dans la peinture classique entre realités et fictions » *in* : *Couleurs et matières* 17-28.

Royaume des ombres = *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique, IV^e siècle av. J.-C., IV^e siècle ap. J.-C.*, sous la direction de N. Blanc (Paris 1998).

Rumpf 1947 = E. Rumpf, « Classical and Postclassical Greek Painting », *JHS* 67 (1947) 10-21.

RVAp = A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967. *First Supplement* (*BICS*, Supp. 26, Londres 1970). *Second Supplement* (*BICS*, Supp. 31, Londres 1973). *Third Supplement*, consolidated (*BICS*, Supp. 41, Londres 1983).

Saatsoglou-Paliadeli 1984 = Chr. Saatsoglou-Paliadeli, *Τα επιτάφια μνημεία από τη μεγάλη τούμπα της Βεργίνας*, Thèse de doctorat, (Thessalonique 1984).

Saatsoglou-Paliadeli 1988 = Chr. Saatsoglou-Paliadeli, « Νέα στοιχεία για την τεχνική των γραπτών στηλών της Βεργίνας », *ΑΕΜΘ 2, 1988* (Thessalonique 1991) 137-46.

Saatsoglou-Paliadeli 1993 = Chr. Saatsoglou-Paliadeli, « Aspects of Ancient Macedonian Costume », *JHS* 113 (1993) 122-47.

Saatsoglou-Paliadeli 1999 = Chr. Saatsoglou-Paliadeli, « Βεργίνα 1938-1998 : Ζητήματα ερμηνείας και χρονολόγησης », *in* : *Alexander the Great* 37-48.

Saatsoglou-Paliadeli 2002 = Chr. Saatsoglou-Paliadeli, « Linear and Painterly : Colour and Drawing in Ancient Greek Painting », *in* : *Color in Ancient Greece* 97-105.

Saatsoglou-Paliadeli 2004 = Chr. Saatsoglou-Paliadeli, *Βεργίνα. Ο τάφος του Φιλίππου. Η τοιχογραφία με το κυνήγι* (Athènes 2004).

Saltzmann 1982 = D. Saltzmann, *Untersuchungen zu den antiken Kiesel-Mosaiken* (Berlin 1982).

Samartzidou 1980 = S. Samartzidou, « Σύντομη αναφορά στις αρχαιότητες του νομού Δράμας », *Δραμινά Χρονικά* 1 (1980) 33 pl. 4.

Samartzidou 1987 = S. Samartzidou, « Νέα ευρύματα από τις νεκροπόλεις της αρχαίας Αμφίπολις », *ΑΕΜΘ 1, 1987* (Thessalonique 1988) 327-39.

Samartzidou 1989 = S. Samartzidou, « Ελληνιστικός τάφος Δράμας », *in* : *Η Δράμα και η περιοχή της. Ιστορία και Πολιτισμός. Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης, Δράμα 24-25 Νοεμβρίου 1989* (Drama 1996) 109-30.

Samsaris 1989-1990 = P. K. Samsaris, « Τα θυρόφυλλα του μακεδονικού τάφου Ευκαρπίας Σερρών : Συμβολή στη μελέτη των θυρών των κατώγειων ταφικών μνημείων », *Μακεδονικά* 27 (1989-1990) 209-22.

Sandberg 1997 = G. Sandberg, *The Red Dyes : Cochineal, Madder, and Murrex Purple* (Copenhague 1997).

Scognamillo 1994 = R. Scognamillo, « La mescolanza dei colori nel trattato 'Del senso e i sensibili' di Aristotele e la tecnica dei pittori greci », *in* : *Da Aristotele alla Cina, Sei saggi di storia dell'arte universale* (Rome 1994) 5-34.

Schefold 1985 = K. Schefold, « Die Stilgeschichte der Monumentalmalerei in der Zeit Alexandres des Grossen », *in* : *Πρακτικά του XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας, Athènes 1983*, vol. I (Athènes 1985) 23-34.

Scheibler 1974 = I. Scheibler, « Die 'vier Farben' der griechischen Malerei », *Antike Kunst* 17 (1974) 92-102.

Scheibler 1978 = I. Scheibler, « Zum Koloristil der griechischen Malerei », *Pantheon* 36 (1978) 299-307.

Scheibler 1994 = I. Scheibler, *Griechische Malerei der Antike* (Munich 1994).

Scott, Taniguchi 2002 = D. A. Scott, Y. Taniguchi, « Archaeological Chemistry : a Case Study of a Greek Polychrome Pelike », *in* : *Color in Ancient Greece* 235-44.

The Search for Alexander = N. Yalouris, M. Andronikos, K. Rhomiopoulou, A. Herrmann, C. Vermeule (éd)., *The Search for Alexander.* Exhibition catalogue (Washington-Chicago-Boston-San Francisco, New York, 1980).

Shivkova 1973 = L. Shivkova, *Das Grabmal von Kazanlak* (Rechlinghausen 1973).

Siganidou 1977a = M. Siganidou, « Πέλλα », *ΑΔ* 32 (1977) *Χρονικά* 213-16.

Siganidou 1977b = M. Siganidou, « Το νέο Μουσείο της Πέλλας », *ΑΑΑ* X (1977) 198-206.

Siganidou 1981 = M. Siganidou, « Πέλλα », *ΑΔ* 36 (1981) *Χρονικά* 319-20.

Siganidou, Lilimbaki-Akamati 1996 = M. Siganidou, M. Lilimbaki-Akamati, *Πέλλα. Πρωτεύουσα των Μακεδόνων* (Athènes 1996).

Sikalidis *et al.* 1996 = C. Sikalidis, V. Parageorgiou, A. Kottaridi, Ch. Paliadeli, « Analyses and Characterisation of the Pigments from the Tomb with the Throne in Vergina, Macedonia, Greece », *Proceedings of the 2nd Symposium of the Hellenic Archaeometrical Society, 26-28 march 1993* (Thessalonique 1996) 307-17.

Sindos = *Σίνδος. Κατάλογος της έκθεσης, Musée Archéologique de Thessalonique* (Thessalonique 1985).

Sismanidis 1982 = K. Sismanidis, « Νέος μακεδονικός τάφος στην Αγία Παρασκευή Θεσσαλονίκης », *ΑΑΑ* XV (1982) 276-84.

Sismanidis 1985 = K. Sismanidis, « Μακεδονικοί τάφοι στην πόλη της Θεσσαλονίκης », *in* : *Η Θεσσαλονίκη Ι. Αφιέρωμα στα 2300 χρόνια της Θεσσαλονίκης* (Thessalonique 1985) 35-70.

Sismanidis 1986 = K. Sismanidis, « Ανασκαφή ταφικού τύμβου στην Αγία Παρασκευή Θεσσαλονίκης. Ενας νέος μακεδονικός τάφος », *ΑΕ* (1986) 60-98.

Sismanidis 1997 = K. Sismanidis, *Κλίνες και κλινοειδείς κατασκευές των μακεδονικών τάφων* (Athènes 1997).

Sismanidis 1997a = K. Sismanidis, « Ταφικό σύνολο από την αρχαία Κασσάνδρεια », *in* : *Μνήμη Μανόλη Ανδρόνικου* (Thessalonique 1997) 293-325.

Six 1925 = J. Six, « Nikomachos et la peinture d'un hypogée macédonien de Niausta », *BCH* 49 (1925) 263-80.

Smith 1972 = H. R. W. Smith, *Funerary symbolism in Apulian Vase-painting* (Berkley 1972).

Smith 1991 = R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (New York 1991).

Soteriadis 1930 = G. Soteriadis, « Ἀνασκαφαὶ Δίου Μακεδονίας », *ΠΑΕ* (1930) 36-51.

Soteriadis 1932 = G. Soteriadis, « Ἀνασκαφαὶ ἐν Δίῳ. Ὁ καμαρωτὸς τάφος », *Ἐπιστημονικὴ ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 2 (1932) 5-19.

Sourvinou-Inwood 1987 = C. Sourvinou-Inwood, « Images grecques de la mort : Représentations, imaginaires, histoire », *AnnArchStorAnt* 9 (1987) 145-58.

Steingräber 1985 = S. Steingräber, *Etruskische Wandmalere* (Stuttgart et Zurich 1985).

Steingräber 1989 = S. Steingräber, « Grabmalerei in Unteritalien. Campanien, Lukanien, Apulien », *AWelt* 4 (1989) 3-23.

Steinhauer 2001 = G. Steinhauer, *Το αρχαιολογικό μουσείο Πειραιώς* (Athènes 2001).

Stewart 1990 = A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration* (New Heaven et Londres 1990).

Stratis *et. al.* 2002 = I. Stratis, E. A. Varella, M. Vavelidis, « Pigments from the Ocre Mines on Thasos Island », *in* : *Color in Ancient Greece*155-60.

Swindler 1929 = M. H. Swindler, *Ancient Painting* (New Heaven, CN 1929).

Tancke 1990 = K. Tancke, « Wagenrennen, Ein Friesthema der aristokratischen Repräsentationskunst spätklassisch-frühhellenistischer Zeit », *JdI* 105 (1990) 95-127.

Themelis, Touratsoglou 1997 = P. Themelis, I. Touratsoglou, *Οι τάφοι του Δερβενίου* (Athènes 1997).

Theophilus = *Theophilus. On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*, trad. J. G. Hawthorne, C. Stanley Smith (New York 1979, 2ème éd.).

Thomas 1989 = E. Thomas, « Nicomachos in Vergina ? », *AA* 15a (1989) 220-26.

Thöngues-Stringaris 1965 = R. N. Thöngues-Stringaris, « Das Griechische Totenmahl », *AM* 80 (1965) 1-99.

Tiné Bertocchi 1964 = F. Tiné Bertocchi, *La pittura funeraria Apula. Monumenti antichi della Magna Grecia* (Naples 1964).

Tomlinson 1968 = R. A. Tomlinson, « Ancient Macedonian Symposia », *in* : *Ancient Macedonia* I, 1968 (Thessalonique 1970) 308-15.

Tomlinson 1983 = R. A. Tomlinson, « The Ceiling Painting of the Tomb of Lyson and Kallikles at Lefkadia », *in* : *Ancient Macedonia* IV, 1983 (Thessalonique 1986) 607-10.

Tomlinson 1989 = R. A. Tomlinson, « Furniture in the Macedonian Tombs », *in* : *Ancient Macedonia* V.3, 1989 (Thessalonique 1993) 1495-99.

Tomlinson 1996 = R. A. Tomlinson, « The tomb of Philip and the tombd of Alexander : Contrasts and consequences », *in* : *Ancient Macedonia* VI.2, 1996 (Thessalonique 1999) 1183-87.

Torracca 1986 = G. Torracca, *Matériaux de construction poreux, science des matériaux pour la consérvation arhcitecturale* (Rome 1986).

Touratsoglou 1973 = I. Touratsoglou, *Lefkadia. Archaeological Guide* (Athènes 1973).

Touratsoglou 1983 = I. Touratsoglou, « Το ξίφος της Βέροιας. Συμβολή στην μακεδονική οπλοποιία των ύστερων κλασικών χρόνων », *in* : *Ancient Macedonia* IV, 1983 (Thessalonique 1986) 611-51.

Touratsoglou 1995 = I. Touratsoglou, *Μακεδονία* (Athènes 1995).

Trendall 1974 = A. D. Trendall, *Early South-Italian Vase-Painting* (Oxford 1974).

Trendall 1989 = A. D. Trendall, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily* (Londres 1989).

Tripodi 1991 = B. Tripodi, « Il freggio della *caccia* della tomba reale di Vergina e le cacce funerarie d'oriente », *DHA* 17 (1991) 143-209.

Tripodi 1998 = B. Tripodi, *Cacce reali macedoni. Tra Alessandro I et Filippo V* (Messine 1998).

Tsakalou-Tzanavari 2002 = K. Tsakalou-Tzanavari, *Πήλινα ειδώλια Βέροιας* (Athènes 2002).

Tsigarida, Ignatiadou 2000 = B. Tsigarida, D. Ignatiadou, *Ο Χρυσός των Μακεδόνων* (Athènes 2000).

Tsimbidou-Avloniti 1987 = M. Tsimbidou-Avloniti, « Ανασκαφικές έρευνες σε ταφικούς τύμβους των νομών Θεσσαλονίκης και Χαλκιδικής », *ΑΕΜΘ 1, 1987* (Thessalonique 1988) 261-68.

Tsimbidou-Avloniti 1989 = M. Tsimbidou-Avloniti, « Ο μακεδονικός τάφος του Φοίνικα Θεσσαλονίκης », *Ancient Macedonia* V.3, 1989 (Thessalonique 1993) 1645-48.

Tsimbidou-Avloniti 1993 = M. Tsimbidou-Avloniti, « Ταφικός τύμβος στον Αγ. Αθανάσιο Θεσσαλονίκης : Η ολοκλήρωση της έρευνας », *ΑΕΜΘ 7, 1993* (Thessalonique 1997) 251-64.

Tsimbidou-Avloniti 1994 = M. Tsimbidou-Avloniti, « Αγ. Αθανάσιος 1994. Το χρονικό μιας αποκάλυψης », *ΑΕΜΘ 8, 1994* (Thessalonique 1998) 231-40.

Tsimbidou-Avloniti 1996 = M. Tsimbidou-Avloniti, « Οι ταφικοί τύμβοι της περιοχής Αγ. Αθανασίου Θεσσαλονίκης (1992-1997) : έρευνα και προοπτικές », *ΑΕΜΘ 10Α, 1996* (Thessalonique 1997) 427-42.

Tsimbidou-Avloniti 1996a = M. Tsimbidou-Avloniti, « Η ζωφόρος του νέου μακεδονικού τάφου στον Αγ. Αθανάσιο Θεσσαλονίκης. Εικονογραφικά ζητήματα », *in* : *Ancient Macedonia* VI.2, 1996 (Thessalonique 1999) 1247-59.

Tsimbidou-Avloniti 2000 = M. Tsimbidou-Avloniti, « ...ΛΑΡΝΑΚ'ΕΣ ΑΡΓΥΡΕΗΝ... », *in* : *ΜΥΡΤΟΣ, Μελέτες στη μνήμη της Ιουλίας Βοκοτοπούλου* (Thessalonique 2000) 543-75.

Tsimbidou-Avloniti 2002 = M. Tsimbidou-Avloniti, « Revealing a painted Macedonian tomb near Thessaloniki », *in* : *La pittura parietale* 37-42.

Tsimbidou-Avloniti 2002a = M. Tsimbidou-Avloniti, « Μνημεία αιωνιότητας. Οι μακεδονικοί τάφοι στην περιοχή της Θεσσαλονίκης », *Θεσσαλονικέων πόλις* 9 (2002) 59-76.

Tsimbidou-Avloniti 2002b = M. Tsimbidou-Avloniti, « Excavating a painted Macedonian tomb near Thessaloniki. An astonishing discovery », *in* : *Excavating Classical Culture. Recent archaeological discoveries in Greece*, M. Stamatopoulou, M. Yeroulanou (éd.), (Oxford 2002) 91-97.

Tsimbidou-Avloniti 2004 = M. Tsimbidou-Avloniti, « The Macedonian Tomb at Aghios Athanassios, Thessaloniki », in : Alexander *the Great. Treasures from an Epic Era of Hellenism* (2004) 149-50.

Tsimbidou-Avloniti 2005 = M. Tsimbidou-Avloniti, *Μακεδονικοί τάφοι στον Φοίνικα και στον Άγιο Αθανάσιο Θεσσαλονίκης* (Athènes 2005).

Tsimbidou-Avloniti, Brecoulaki 2002 = M. Tsimbidou-Avloniti, H. Brecoulaki, « Χρώμα και χρωστικές ουσίες, ύλη και εικόνα σε δύο ταφικά μνημεία της Μακεδονίας », *Color in Ancient Greece* (2002) 117-28.

Twilley 1990 = J. Twilley, « Analysis of Pigments from a Late fifth Century Kore found on the Athenian Acropolis » (unpublisehd report submitted to the National Ministry of Culture, Greece, August 1990).

Twilley 2002 = J. Twilley, « Pigment Analyses from the Grave Stelae and Architectural Fragments from Chersonesos », *in* : *Color in Ancient Greece* 171-78.

Tybout 1989 = R. A. Tybout, *Aedificorum figurae : Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils. Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology* 7 (Amsterdam 1989).

Tzahou-Alexandri 1998 = O. Tzahou-Alexandri, *Λευκές Λήκυθοι του ζωγράφου του Αχιλέως στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο* (Athènes 1998).

Tzanavari 1996 = K. Tzanavari, « Δερβένι. Μια νεκρόπολη της αρχαίας Λητής », *AEMΘ 10A, 1996* (Thessalonique 1997) 461-76.

Valeva 2002 = J. Valeva, « Tombeau mausolé du Tumulus ostroucha près de Chipka (Bulgarie) » *in* : *La pittura parietale* 53-56.

Valeva 2005 = J. Valeva, *The painted coffers of the Ostrusha tomb* (Sofia 2005).

Vallot, Petit 1987 = H. Vallot, J. Petit, *Les résines synthétiques et les substances naturelles* (Paris 1987).

Vassiliev 1959 = A. Vassiliev, *Das antike grabmalerei bei Kasanlak* (Sofia 1959).

Vaulina, Wasowicz 1974 = M. Vaulina, A. Wasowicz, *Bois Grecs et romains de l'Ermitage* (Paris 1974).

Vergina 1999 = S. Drougou, Ch., Saatsoglou-Paliadeli, *Vergina. Wandering Through the Archaeological Site* (Athènes 1999).

Vergina Guide = S, Drougou, Chr. Saatsoglou-Paliadeli, P. Faklaris, A. Kottaridou, E. B. Tsigarida, *Βεργίνα. Η μεγάλη τούμπα. Αρχαιολογικός οδηγός* (Thessalonique 1994).

Vermeule 1979 = E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* (Californie 1979).

Vernant, Frontisi-Ducroux 1997 = J. P. Vernant, F. Frontisi-Ducroux, *Dans l'œil du mirroir* (Paris 1997).

Veyne *et al.* 1998 = P. Veyne, F. Lissarague, F. Frontisi, *Les mystères du gynécée* (Paris 1998).

Villard 1998 = F. Villard, « Le renouveau *du décor* floral en Italie méridionale au IV^{e} siècle et la peinture grecque », *in* : *L'Italie méridionale* 203-21.

Vitruve CUF = *Vitruve, De l'architecture*, Livre VII, texte établi et traduit par N. Liou et M. Zuinghedau, commenté par M. Th. Cam (Paris 1995).

Vokotopoulou 1983 = I. Vokotopoulou, « Μακρύγιαλος », *ΑΔ* 38 (1983) *Χρονικά* 276.

Vokotopoulou 1990 = I. Vokotopoulou, *Οι ταφικοί τύμβοι της Αίνειας* (Athènes 1990).

Vollmöller 1901 = K. G. Vollmöller, *Griechische kammergräber mit Totenbetten* (Bonn 1901).

Vollmöller 1901a = K. G. Vollmöller, « Uber zwei euboische Kammergräber mit Totenbetten », *AM* XXVI (1901) 333-76.

Wallert 1984 = A. Wallert, « Orpiment and Realgar, some pigment characteristics », *Maltechnik /Restauro* 90 (1984) 45-57.

Wallert 1995 = A. Wallert, « Unusual Pigments on a Greek Basin », *Studies in Conservation* 40 (1995) 177-88.

Walter *et al.* 1998 = Ph. Walter, A. Rouveret, D. Begault, « Peinture hellénistique, les stèles alexandrines », *Techné* 7 (1998) 53-56.

Walter-Karydi 1986 = E. Walter-Karydi, « Prinzipien der archaischen Farbgebung », *in* : K. Braun, A. Furtwängler (éd.), *Studien zur klassischen Archäologie, Festschrift F. Hiller* (1986) 23-41.

Walter-Karydi 1988 = E. Walter-Karydi, « Der Naiskos des Hermon. Ein spätklassisches Grabgemälde », *KANON*, Festschrift E. Berger (Bâle 1988) 331-38.

Walter-Karydi 1989 = E. Walter-Karydi, « Η ζωφόρος του κυνηγιού στη Βεργίνα και οι σκηνές της Οδύσσειας από το Esquilin », *in* : *Ancient Macedonia* V.3, 1989 (Thessalonique 1993) 1731-45.

Walter-Karydi 1990 = E. Walter-Karydi, « Zur Perspektive in der hellenistichen Malerei », *in* : *Actes du XIII^{e} colloque international d'archéologie classique* (Berlin 1988, Mayence 1990) 573.

Walter-Karydi 2002 = E. Walter-Karydi, « Color in Classical Painting », *in* : *Color in Ancient Greece* 75-88.

Wegener 1985 = S. Wegener, *Function und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Relief-kunst archaischer bis hellenistischer Zeit* (New York 1985).

Welter 1938 = G. Welter, *Aigina* (Berlin 1938).

White 1956 = J. White, *Perspective in Ancient Drawing and Painting* (Londres 1956).

Wilk 2000 = St. R. Wilk, *Medusa. Solving the Mystery of the Gorgon* (Oxford 2000).

Woysch-Méautis 1982 = D. Woysch-Méautis, *La réprésentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs de l'époque archaïque à la fin du IV^e siècle av. J.-C. Cahiers d'archéologie romande* 21 (Lausanne 1982).

Wunderlich 1925 = E. Wunderlich, *Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer, RGVV* XX, 1 (Giessen 1925).

Xirotiris, Langenscheidt 1981 = N. I. Xirotiris, F. Langenscheidt, « The Cremations from the Royal Macedonian Tombs of Vergina », *AE* (1981) 142-60.

Yialouris 1982 = N. Yialouris, « Painting in the Age of Alexander the Great and the Successors », *in* : *Macedonia and Greece* 263-68.

Yiouri 1978 = E. Yiouri, *Ὁ κρατῆρας τοῦ Δερβενίου* (Athènes 1978).

Zehnacker 1983 = H. Zehnacker, *Pline l'Ancien, Histoire Naturelle, Livre XXXIII*, texte établi, traduit et commenté par H. Zehnacker (Paris 1983).

Zollinger 1991 = H. Zollinger, *Color Chemistry. Synthesis, Properties and Applications of Organic Dyes and Pigments* (Weinheim, New York, Basel, Cambridge 1991, 2ème éd.).

INTRODUCTION

Grâce aux découvertes récentes de monuments funéraires peints en Macédoine, dont le nombre s'est considérablement accru depuis les années soixante, moment où furent mis au jour les premiers documents de grandes dimensions à Miéza et à Aigai, notre connaissance de la peinture grecque, reconstituée jusqu'alors pour l'essentiel à travers des sources livresques – notamment les descriptions « littéraires » de Philostrate ou de Lucien et l'étude critique de la peinture par Pline l'Ancien, centrée sur les personnalités des peintres grecs les plus célèbres – a considérablement progressé. De nouveaux témoignages picturaux, préservés dans un état de conservation remarquable, qui ont été découverts dans les dix dernières années à Pella, aux alentours de Thessalonique, à Dervéni et à Amphipolis, et dont le plus spectaculaire est la tombe à chambre d'Aghios Athanassios, viennent combler de grandes lacunes dans nos essais de reconstitution hypothétique de l'histoire de la peinture ancienne. Ils nous permettent, plus concrètement, de mieux appréhender le développement de cet art funéraire dans le contexte historique et culturel précis de la Macédoine antique, après la mort d'Alexandre le Grand en Asie et le retour des riches vétérans macédoniens dans leur pays natal. La plupart de ces peintures, datées de la deuxième moitié du IV^{e} et du début du III^{e} s. av. J.-C., se situent à la charnière entre l'âge classique et l'époque hellénistique, constituant le véritable « âge d'or » de la peinture grecque. Elles représentent, en effet, des témoignages tangibles sur les réalisations de peintres anciens, où se manifestait leur virtuosité technique, saisissable aujourd'hui grâce à la contemplation directe de ces œuvres réellement conservées, et dans lesquelles se reflète, sinon le très haut niveau artistique des originaux de peintres grecs célèbres, du moins une image fidèle de certains aspects majeurs de leur *techne*.

L'objet de cette étude est donc de dresser un état de nos connaissances sur la peinture grecque ancienne, telle qu'elle apparaît d'après la documentation actuelle sur les monuments funéraires de Macédoine, pour la période qui s'étend du règne de Philippe II à celui de Philippe V. La recherche que j'ai entreprise s'est développée sur deux axes, en vue d'une part de rassembler et de présenter en détail l'ensemble de la décoration peinte qui orne les façades ou l'intérieur des tombes monumentales avec leur mobilier, ainsi que les tombes à ciste et les stèles, d'autre part d'en explorer les aspects spécifiquement picturaux, à partir du choix des matériaux par les peintres anciens, pour essayer d'entrer dans leur champ de vision à travers l'examen des fonctions multiples qu'assument les couleurs dans la création d'une peinture, et d'y apercevoir un reflet de l'environnement culturel, économique et social qui constitue, justement, ce champ de vision. La partie technique de ma recherche, concernant l'emploi des couleurs en tant que matériaux et leurs méthodes d'application, a rendu nécessaire une série de prélèvements effectués sur la couche picturale des documents examinés en vue de leur analyse physico-chimique au moyen de méthodes sophistiquées permettant d'en déterminer la nature exacte et les modes d'emploi. En conséquence une

collaboration avec plusieurs laboratoires spécialisés s'est avérée indispensable au cours de cette recherche.

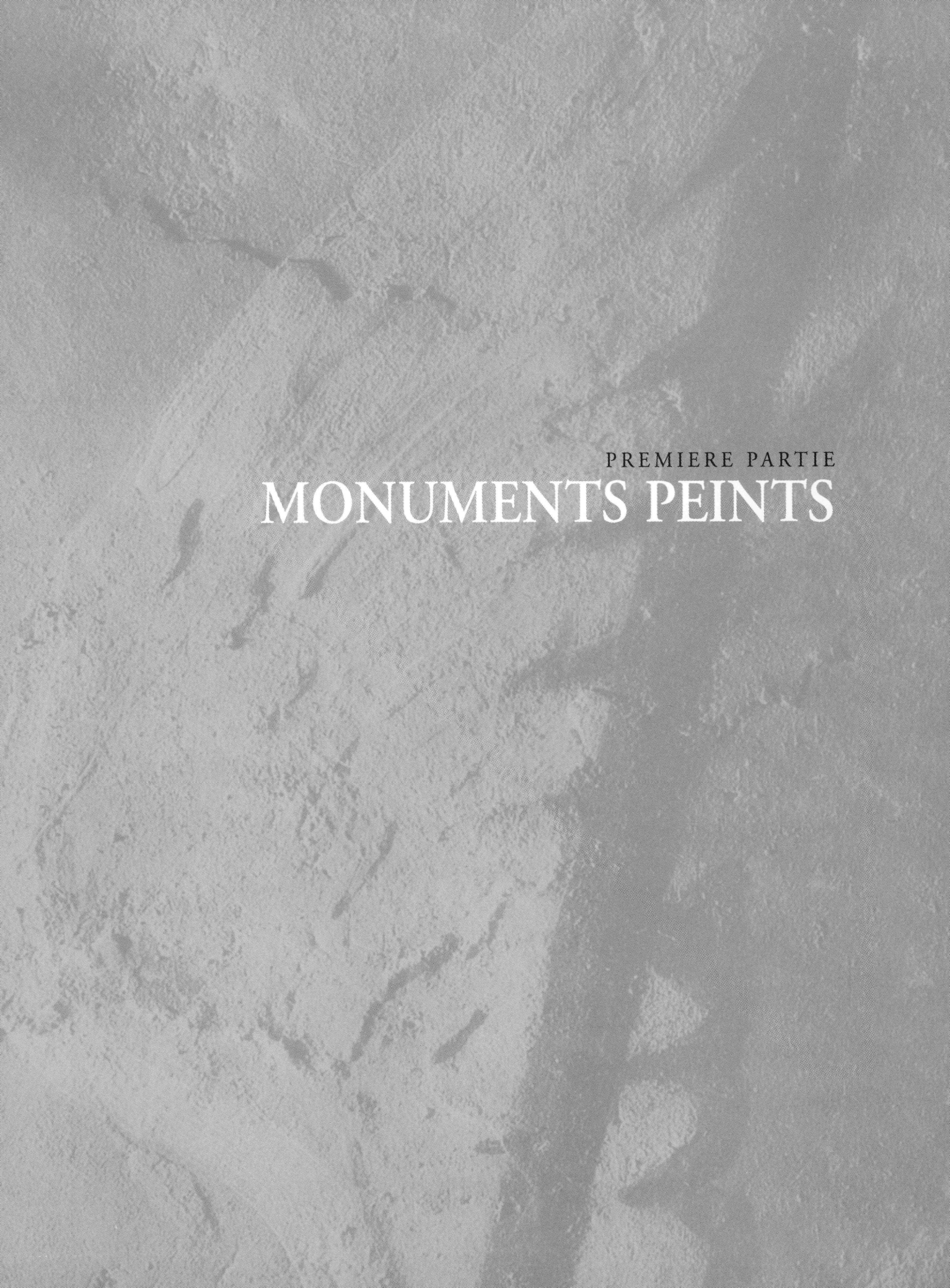
Le corpus des peintures funéraires examinées, composé d'une soixantaine des monuments sans compter les nombreuses stèles, se caractérise par une hétérogénéité et une variété qui, tout constituant en elle-même une donnée intéressante, interdisent néanmoins dans l'état actuel de la documentation la constitution de groupes ou de catégories picturales cohérentes, en dehors des types de monuments (tombe à chambre, à ciste, mobilier, stèle), de leur localisation topographique et de la thématique de leur programme iconographique (voir tableaux 1.1-3 et pl. 131). Il m'a donc semblé prudent d'organiser mon étude en présentant le matériel par sites, les monuments peints étant répartis pour la plupart suivant un ordre chronologique à l'intérieur de chaque groupe, sur la base des datations proposées par les fouilleurs. De cette manière, il a été possible de suivre le développement de cet art funéraire à l'intérieur de chaque site ou région et de mettre en évidence des caractères propres à chaque contexte spécifique, concernant le type des monuments privilégiés, les aspects iconographiques, l'emploi préférentiel des systèmes picturaux, enfin la qualité du décor peint. L'ordre de présentation est fondé sur la répartition des monuments d'Ouest en Est, selon l'importance du site, pour la période concernée, et l'évidence quantitative et qualitative des témoignages picturaux. Ainsi le premier chapitre est-il dédié à Aigai, ancienne capitale et nécropole royale de la dynastie des Téménides, qui a livré les témoignages les plus nombreux et les plus variés, avec l'exemple le plus ancien découvert jusqu'à présent, la « tombe d'Eurydice », et sans aucun doute les peintures du plus haut niveau artistique (compositions de grandes dimensions de la « tombe de Perséphone » et de la tombe de Philippe II). Ensuite sont examinées les tombes monumentales de l'ancienne cité de Miéza, située sur les pentes du Mont Vermion à proximité d'Aigai, dont les façades somptueusement décorées (« tombe des Palmettes » et « tombe du Jugement ») reflètent le goût de l'aristocratie macédonienne pour les excès décoratifs, que nous retrouvons à Aghios Athanassios, aux alentours de Thessalonique, sur la tombe d'un autre hétaire macédonien, très marquée par le luxe oriental, en souvenir, peut-être, de la grandeur extravagante qui s'était manifestée dans les travaux d'Alexandre à Babylone après la mort d'Héphaistion. Parmi les monuments funéraires examinés ensuite sur les autres sites importants dans les environs d'Aigai – Piérie septentrionale, Dion et Pella – la tombe monumentale à ciste de Pella, mise au jour en 2001, se distingue par son programme iconographique unique, mais la qualité artistique du décor peint, dans l'ensemble, s'avère médiocre et 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. Si l'on s'éloigne de Pella vers Thessalonique, la tombe d'Aghios Athanassios offre l'exemple le mieux conservé, en même temps qu'un des plus riches programmes iconographiques, et sa réalisation révèle un niveau artistique qui mérite l'attention. Malheureusement les peintures qui ornaient les monuments dans la région de Thessalonique, très mal conservées ou entièrement disparues, ne permettent pas d'en apprécier la qualité picturale, ni d'en reconstituer l'iconographie avec certitude. La tombe à ciste, découverte en 1994 dans le tumulus de Dervéni, la nécropole de

l'ancienne Létè, nous offre en revanche un riche programme figuré presque entièrement préservé sur place, qui présente des aspects iconographiques et picturaux intéressants et se distingue sensiblement du décor pariétal fragmentaire et sobre du reste des tombes à ciste de cette même nécropole. A l'exception de quelques monuments sporadiques en Chalcidique, comme la tombe à ciste II d'Aineia, la tombe à ciste d'Aghios Mamas et la tombe à chambre de Potidée, ornées de compositions raffinées et originales, quoique de petites dimensions, les peintures funéraires qui occupent les parois des monuments funéraires de Macédoine orientale (Tragilos, Amphipolis, Drama) trahissent une diminution frappante de la qualité artistique, qui confine dans certains cas à la maladresse.

Le volume et le contenu des sous-chapitres où chaque monument se trouve analysé séparément dépendent donc de l'importance du décor peint (en termes iconographiques et/ou artistiques), de son état d'usure (un certain nombre de peintures ne nous sont connues que grâce à l'existence d'aquarelles, comme la « tombe Rhomaios » à Vergina, la tombe de Dion ou la « tombe Kinch » à Lefkadia) et de son étendue, ainsi que de son éventuelle publication. J'aimerais signaler à ce propos que pour la totalité des monuments présentés dans cette étude, j'ai effectué à plusieurs reprises un examen sur place, et que par conséquent mes observations se fondent sur un rapport visuel direct avec les peintures anciennes et non sur des reproductions photographiques, qui le plus souvent en altèrent l'aspect et en modifient les harmonies chromatiques.

Dans un premier stade de l'analyse, je pars de la présentation des aspects architecturaux majeurs de chaque monument (en particulier pour les tombes à chambre) et d'une description détaillée de leurs éléments peints ou colorés. Ensuite je commente le décor figuré des surfaces murales, de l'extérieur (façades des tombes macédoniennes) vers l'intérieur, en privilégiant chaque fois l'étude analytique des aspects qui me paraissent les plus importants, et qui concernent surtout le style et les techniques des peintures examinées, selon les emplois et les fonctions spécifiques qu'assument les couleurs. Pour réussir à appréhender des procédés complexes mis en œuvre par les artistes anciens, la perception du modelé à l'œil nu n'a pas été toujours suffisante. C'est ainsi que le travail d'observation direct sous lumière électrique normale a été souvent couplé avec une observation dans le spectre ultra-violet, qui permet de distinguer par fluorescence les couleurs préservés sur l'enduit ou de localiser des endroits qui ont été repeints et où la couleur primitive a été cachée au-dessous d'une couche d'enduit blanc, et avec une observation en lumière rasante pour détecter les épaisseurs de la couche picturale et surtout les incisions pratiquées au cours des étapes préliminaires de l'exécution picturale. Dans les cas où ont été effectuées des stratigraphies ponctuelles de la couche picturale, ainsi qu'une analyse de leurs constituants, ou des analyses non destructives sur la surface picturale *in situ* des monuments, j'ai procédé à une étude technique approfondie sur la base des résultats obtenus, rassemblés pour chaque monument dans des tableaux synoptiques, suivis des microphotographies des coupes stratigraphiques, effectuées par mes soins, des spectres obtenus par les différentes méthodes d'analyses et des rapports scientifiques rédigés par mes collaborateurs et intégrés dans les appendices (voir CD). Pour les peintures où je n'ai pas eu la possibilité d'effectuer des analyses, je me suis servie des résultats déjà publiés, ou je suis bornée à l'examen macroscopique, sur place, de leurs

aspects picturaux. Les deux derniers chapitres de mon étude sont consacrés, pour le premier, à la présentation synthétique des matériaux identifiés sur les peintures examinées (pigments et liants), rassemblés dans un tableau synoptique (tableaux 2.1-2) de leurs propriétés, des raisons de leur choix et de leurs modes d'emploi, pour le second, à la discussion des techniques picturales, des étapes multiples de l'exécution, depuis les étapes préliminaires jusqu'aux sous-couches modulées et à la manipulation des ombres et des lumières, ainsi que des aspects de la couleur historiquement observables et de leur confrontation avec le témoignage des textes anciens.



PREMIERE PARTIE

MONUMENTS PEINTS

VERGINA - AIGAI

1. « TOMBE D'EURYDICE »
(pl. 1-10)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT

La « Tombe d'Eurydice », tombe monumentale d'importance majeure à plusieurs égards, avait été pillée lorsqu'elle fut découverte par M. Andronikos[1] durant les fouilles de 1987 à l'extérieur du rempart nord de la ville, à 4 m à l'Est de la tombe Rhomaios[2]. Il s'agit d'un édifice souterrain voûté, composée d'une antichambre mesurant 2,50 m de profondeur pour une largeur de 4,48 m, qui communique par une porte en marbre, haute de 3 m, avec une chambre principale de même largeur et de 5,51 m de profondeur. La hauteur intérieure est de 5,80 m. La particularité la plus frappante de ce monument, de point de vue architectural, réside dans le fait qu'il a été conçu comme une énorme tombe à ciste – un parallélépipède long de 10,60-10,70 m et large de 7,50-7,95 m construit en poros et recouvert à l'extérieur d'un enduit blanc – qui englobe une tombe « macédonienne », sans que la voûte fasse saillie à l'extérieur[3] (pl. 1.1). En fait, la porte extérieure de la tombe – construite en marbre à deux battants conservés en place[4] – n'est visible que de l'intérieur, puisque la façade entière du monument est cachée, elle aussi, derrière le mur sud de ce grand parallélépipède fermé de tous les côtés, « impénétrable » par les vivants. Comme l'ont déjà remarqué M. Andronikos[5] et A. Kottaridi[6], l'architecture extraordinaire de ce monument représente, selon toute vraisemblance, une étape décisive dans la création de la tombe « macédonienne », dans la mesure où d'une part elle rappelle la tradition des grandes tombes à ciste (comme la tombe de Katérini par exemple[7]), et d'autre part elle expérimente des solutions nouvelles en remplaçant le plafond de la tombe par une voûte en berceau, susceptible de supporter un

[1] Andronikos 1987b, 374-79 fig. 3-4 ; Andronikos 1987c, 82-84 fig. 7-11 ; Andronikos *et al.* 1987, 128-32 ; Kottaridi 1996, 79-92 ; Kottaridi 1996a, 631-42.

[2] Rhomaios 1951.

[3] Andronikos 1987c, 82.

[4] A signaler que les deux portes de la tombe étaient primitivement verrouillées avec des barres de fer, opération délicate qui devait être effectuée de l'intérieur. Les constructeurs de la tombe avaient, en fait, prévu l'enlèvement d'un des blocs inférieurs des murs extérieur et mitoyen pour effectuer le verrouillage de l'intérieur, une fois les funérailles terminées. Ensuite ils auraient remis en place de l'extérieur les blocs enlevés, après leur sortie définitive du tombeau. Sur les portes des tombes macédoniennes voir N. Haddad, *Θύρες και παράθυρα στην ελληνιστική και ρωμαϊκή αρχιτεκτονική του ελλαδικού χώρου*, thèse de doctorat, Université de Thessalonique (Thessalonique 1995) ; Sismanidis 1997, 24 n. 25.

[5] *La Macédoine* 156.

[6] Kottaridi 1999, 115.

[7] Despini 1980, 198-209 ; Despini 1985, 43-46.

poids nettement plus considérable et de recouvrir une surface plus étendue. Un autre élément architectural particulier de cette tombe, c'est l'arrangement du mur de fond de la chambre funéraire en une pseudo-façade ionique, richement ornée (pl. 1.2). Les trois autres parois de la chambre sont enduites de mortiers blancs et elles ne comportent aucun type de décor, de manière analogue à l'antichambre, sauf que dans ce dernier cas l'enduit blanc imite un appareil isodome. Enfin, la découverte la plus spectaculaire est un trône monumental en marbre muni d'un repose-pieds, placé dans l'angle Nord-Est de la chambre funéraire, somptueusement décoré et dont le dossier est occupé par un tableau peint d'excellente qualité (pl. 3-9).

Se basant sur des fragments de céramique recueillis parmi les restes du bûcher et sur des vases trouvés à l'intérieur de la chambre funéraire, les fouilleurs datent la tombe des environs de 340 av. J.-C.[1] et identifient le défunt comme une femme, selon toute vraisemblance la reine Eurydice, mère de Philippe II[2].

LE DECOR ARCHITECTURAL DU MUR DE FOND : EFFETS DE TROMPE-L'ŒIL ET POLYCHROMIE (pl. 1.2, 2)

Le mur arrière de la chambre principale présente un décor architectural en trompe-l'œil qui évoque la façade colorée d'un édifice ionique[3]. Au milieu de ce mur est dressée une fausse porte, construite en mortier et imitant de manière illusionniste les portes en marbre, référence symbolique, selon toute vraisemblance, à la porte d'Hadès, au passage du défunt

[1] M. Andronikos avait proposé cette datation en se basant sur des fragments d'une amphore panathénaïque recueillis parmi les restes du bûcher funéraire, qui portent l'inscription ΛΥΚ, initiales du nom Lykiskos, archonte éponyme à Athènes, en fonctions en 344/343 av. J.-C. A. Kottaridi a identifié, durant les travaux de restauration et d'étude du bûcher funéraire, des fragments appartenant au moins à deux amphores panathénaïques portant les initiales ΛΥΚ et pas seulement à une seule, comme l'avait pensé M. Andronikos. Par ailleurs, un autre élément important pour justifier la datation de la tombe dans les années 340 av. J.-C., a été fourni par la découverte, à l'intérieur de la chambre funéraire, de deux lécythes aryballisques, dont l'un est décoré d'une scène éleusinienne, attribué au peintre d'Eleusis (Andronikos 1987c, 83 ; Kottaridi 1996a, 633 n. 7). Sur les restes du bûcher funéraire, voir Kottaridi 1996a, 631-34 et Kottaridi 1999, 115-16. Sur les bûchers funéraires en Macédoine voir Themelis, Touratsoglou 1997, 142 sq. ; Kottaridi 2001, 359-71.

[2] Des fragments de bijoux recueillis sur le sol de la chambre funéraire semblent confirmer qu'il s'agit d'une sépulture féminine. L'hypothèse de l'attribution de la tombe à la reine Eurydice, la mère de Philippe II est basée sur les considérations suivantes : 1) la tombe est selon toute apparence la plus ancienne des tombes macédoniennes découvertes jusqu'à présent, la plus vaste, et elle est d'une qualité de construction et de décoration remarquable ; 2) elle comporte une seule sépulture qui contenait les ossements brûlés appartenant selon toute probabilité à une femme ; 3) la présence d'un trône en marbre si richement orné corrobore l'hypothèse qu'il était destiné à un membre de la famille royale ; 4) enfin la découverte de trois bases datées des environs de 340 av. J.-C. dont les inscriptions indiquent qu'elles étaient des offrandes d'Eurydice, fille de Sihras, qui devait avoir à l'époque soixante-dix ans (voir Andronikos 1987b ; Kottaridi 1996a ; Kottaridi 1999, 115). Sur la personnalité d'Eurydice, voir E. Badian, « Eurydice », *in* : W. L. Adams, E. N. Borza (éd.), *Philip II, Alexander the Great and the Macedonian Heritage* (Symposium 1981, Chicago, Washington, DC 1982) 55-58.

[3] Sur la polychromie des éléments architecturaux voir les remarques intéressantes de Kottaridi 2006, 155-60.

dans l'au-delà[1]. Quatre demi-colonnes ioniques sont placées de part et d'autre de la porte et deux fausses fenêtres en forme de petites portes[2] s'ouvrent dans chacun des entrecolonnements latéraux. Un *kymation* dorique peint en bleu et rouge court sur toute la largeur de la façade à la hauteur des chapiteaux qui couronnent les colonnes, peints en une polychromie très recherchée. Sur la base des chapiteaux nous distinguons, au-dessus d'un filet en rouge vif, un astragale en relief doré. L'échine est décorée de trois oves et dards en relief doré aussi, se détachant sur un fond bleu-noir. Des traces de dorure sont encore préservées sur l'orle des volutes et sur l'œil[3]. Les demi-palmettes d'écoinçon qui recouvrent partiellement l'échine ont reçu une coloration inhabituelle pour ce type de décoration : rose pour les feuilles et vert pour les sépales. Enfin l'abaque est décoré d'un *kymation* à oves et dards peint en bleu et rouge.

L'entablement comporte une architrave en relief à trois fasces, couronnée d'une moulure ornée de perles et pirouettes peintes en gris sur fond bleu-noir, surmontée par un *kymation* ionique peint des mêmes couleurs et par un filet en rouge vif. Au-dessus, se développe une frise peinte à anthémion sur fond bleu-noir, composée de palmettes flammées fermées et ouvertes à neuf feuilles blanches aux ombres grises, deux sépales à cœur en écaille pointue rouges, alternant avec des fleurs de lotus à deux pétales et pistil blancs et deux sépales en vert vif, délimités vers le haut en rouge. Leur liaison se fait par des arceaux renversés avec une volute partant de la fleur de lotus. La frise peinte est délimitée vers le haut par deux files superposées, une à perles et pirouettes et une à oves et dards, rendues de la même manière que celles du bas. Juste au-dessus, un filet en vert vif sert de base à une série de denticules blancs en saillie[4], dont les intervalles sont colorés en rouge saturé et qui sont reliés au sommet par un bandeau coloré en vert, au-dessus duquel est peint un *kymation* lesbique, en rais de cœurs en rouge, bleu et blanc. Enfin, sur le dernier registre, un larmier blanc en saillie est couronné d'un *kymation* ionique peint à oves et dards reprenant la trichromie traditionnelle du *kymation* lesbique. La richesse et la vivacité des couleurs qu'offre le décor de l'entablement de la « Tombe d'Eurydice » trouverait certains parallèles avec celui qui orne la façade de la « Tombe des Palmettes » à Lefkadia, et avec l'entablement de la chambre funéraire de la tombe de Phoinikas, que nous examinerons par la suite. Dans les trois cas, la gamme des couleurs employées, soit pour colorer, soit pour suggérer par la peinture des éléments architecturaux, ne se limite pas au bleu, au rouge, au noir et au blanc, comme il arrive dans la majorité des tombes macédoniennes, mais elle contient également des teintes

[1] Symbolisme qui apparaît déjà depuis le VI^{ème} s. av. J.-C. dans certaines tombes étrusques. Voir par exemple la porte peinte sur la paroi du fond de la « tombe des Augures » à Tarquinia (Pallottino 1952, 37).

[2] Une construction en fausses fenêtres similaires se retrouve sur la façade de la « Tombe du Jugement » à Lefkadia (Petsas 1966, 76-77 fig. 27).

[3] Sur l'emploi de la dorure dans l'architecture voir Orlandos 1959-60, 31-35 avec citations des textes anciens et riche bibliographie, et Petsas 1966, 97. Sur la dorure de l'entablement du Parthénon voir Dinsmoor 1950, 178. Sur l'application de feuilles métalliques sur les chapiteaux ioniques et le plafond de l'Erechthéion voir Brouskari 2000, 176-77.

[4] Les denticules ne sont pas peints sur un fond rouge (*La Macédoine* 156), mais ce sont de vrais denticules en saillie. Il convient de souligner ici l'efficacité des effets illusionnistes, susceptibles de tromper même l'œil exercé du fouilleur.

moins communes comme le vert, le jaune, le rose et le mauve, appliquées sélectivement pour exécuter un certain nombre de détails. Il faut encore souligner, que l'emploi de la feuille d'or pour orner des éléments architecturaux représente une pratique très rare en contexte funéraire[1], et que la combinaison chromatique entre deux teintes saturées et complémentaires, celle du rouge et du vert foncé n'est pas été attestée non plus sur les autres façades macédoniennes, où prédomine comme nous verrons la combinaison traditionnelle entre le rouge et le bleu. Par ailleurs, l'exécution fine et le souci accru de l'indication des détails de tous les éléments colorés et peints sur l'entablement de la « Tombe d'Eurydice », ainsi que la qualité des pigments employés que nous retrouvons dans la décoration somptueuse du trône, reflètent un grand soin apporté à la réalisation de ce décor simple mais luxueux en même temps.

Particulièrement intéressante est la pratique relativement précoce des effets « illusionnistes », non seulement par la manière dont ils se reflètent dans le concept général de la simulation d'une vraie façade au moyen d'un faux arrangement architectural ingénieux à l'intérieur de la tombe, mais aussi par l'imitation de la texture des matériaux spécifiques, comme le marbre par exemple, et par les jeux de trompe-l'œil entre des éléments peints et des éléments en vrai relief, pratiques qui seront reprises systématiquement dans la décoration des façades et des intérieurs des tombes macédoniennes entre le dernier quart du IV^{e} s. av. J.-C. et le début du II^{e}. L'ambiguïté créée dans l'œil du spectateur par ce type de phénomènes optiques ainsi que leur efficacité sont incontestables : il suffit de rappeler que les pillards ont essayé de violer la fausse porte en stuc de la façade en la frappant au milieu avec une barre de fer, et que l'œil exercé du fouilleur s'est trompé dans un premier temps en considérant comme peints les denticules en saillie de l'entablement. Il est possible que, selon cette même logique « d'imitation », la réalisation du trône imposant en marbre évoque la couleur et la texture d'un meuble plaqué en ivoire[2], matériau organique plus cher et plus précieux que le marbre et dont l'économie dans l'élaboration a été récemment mise en évidence par A. Kottaridi durant les travaux de restauration et de reconstitution des klinés en ivoire de la tombe de Philippe II[3].

Des arrangements en « fausses architectures » se rencontrent également sur d'autres tombes postérieures à la « Tombe d'Eurydice », comme par exemple la « Tombe du Jugement » à Lefkadia[4] ou la tombe « macédonienne » I à Dion[5]. Dans le premier cas une série de pilastres ioniques en stuc, surmontés d'un entablement abrégé, se détachent sur un fond rouge et reposent sur un soubassement. Dans la chambre funéraire de la tombe de Dion, derrière une façade simple sans aucun décor, se développe sur les quatre parois une série de

---

[1] Des restes de dorure provenant d'un *kymation* ionique sont attestés aussi à l'intérieur de la chambre funéraire de la tombe macédonienne C de Messiméri en Chalcidique (I. Vokotopoulou, « Μεσημέρι », *ΑΔ* 37 [1982] *Χρονικά* 284).

[2] La volonté d'imiter l'ivoire se manifeste aussi sur les klinés de marbre de la tombe « macédonienne » de Potidée.

[3] Kottaridi 1997, 130-31 fig. 8-10 ; sur le prix de l'ivoire voir Lapatin 2001, 13-15.

[4] Petsas 1966, pl. 21.

[5] Soteriadis 1930, fig. 2.

colonnes d'ordre ionique[1]. La tombe d'Eordée introduit une autre variante dans ce traitement : le tétrastyle dorique qui orne sa façade se transforme en pilastres ioniques à l'intérieur de l'antichambre[2]. Cependant, dans aucune tombe « macédonienne » n'a été réalisée une façade entièrement conçue en trompe-l'œil, avec une porte qui évoque, selon toute probabilité, un passage du défunt dans l'au-delà et qui aurait ainsi un rapport symbolique étroit avec le trône et la représentation sur son dossier des dieux des Enfers. Le seul autre exemple qui se rapproche de l'arrangement du mur de fond en fausse façade de la « Tombe d'Eurydice » se trouve en milieu apulien, à l'intérieur de la chambre funéraire de l'hypogée Lagrasta I[3] à Canosa, daté dans la première moitié du III[e] s. av. J.-C. Ici, la paroi du fond est décorée de quatre demi-colonnes ioniques enduites et deux fausses fenêtres aux volets fermés, représentées de manière illusionniste sur un fond rouge dans chacun des entrecolonnements latéraux. Cependant, dans ce cas, la porte de la façade située entre les deux colonnes centrales est réelle et elle conduit à une deuxième chambre qui communique avec la chambre funéraire.

LE TRONE EN MARBRE (pl. 3-9)

LA POLYCHROMIE APPLIQUEE SUR LES SURFACES DU TRONE (pl. 3-5)

Il s'agit d'un meuble funéraire extraordinaire, à la fois par ses dimensions (2,01 m de largeur en façade pour 1.18 m de profondeur) et par le riche décor peint qui recouvre ses surfaces[4]. Le dossier du trône est occupé par une composition peinte où est figuré le quadrige d'Hadès et de Perséphone, encadré sur trois côtés d'une frise de rinceaux partiellement en relief, colorée et dorée. Au bas du dossier deux séries superposées de petits piliers à la base et aux chapiteaux colorés en rouge et vert définissent des panneaux en creux

[1] Miller 1982, 158 et fig. 10 (pour les chapiteaux ioniques).

[2] Karamitrou-Mendessidi 1985, pl. 28 fig. 4. Le même traitement est attesté au Philippéion d'Olympie (Miller 1973, 189-218) et dans la rotonde d'Arsinoé à Samothrace (P. M. Fraser, « Macedonia and Samothrace : Two architectural late bloomers », *StHA* 10 [1982] 197-98).

[3] E. Gerhard, « Gräber zu Canosa », *Arch. Ztg.* XV (1857) 57-58 ; M. Ruggiero, *Degli scavi di antichità nelle provincie di terraferma* (Naples 1888) 533-38 ; R. Pagenstecher, *Unteritalische Grabdenkmäler* (Strasbourg 1912) 16 et 19-21 ; M. Rostovtseff, « A proposito di una tomba dipinta di Canosa », *Neapolis* I (1913) 1-5 fig. I ; H. Nachod, « Gräber in Canosa », *Röm. Mitt.* XXIV (1914) 277-86 fig. 15-18 ; Tiné Bertocchi 1964, 20-22 fig. 3-9 ; A. Milanese, « La scoperta dell'ipogeo Lagrasta del 1843 a Canosa e i materiali immessi nel Museo di Napoli », *in* : *I Greci in Occidente* 130 et 143-47.

[4] La présence de trônes à l'intérieur des tombes est attestée uniquement à Aigai (« Tombe d'Eurydice », Tombe I du tumulus Bella, « Tombe Rhomaios »). Deux petits trônes étaient placés aussi dans la chambre funéraire de la tombe « macédonienne » d'Erétrie (Vollmöller 1901, 353 sq. pl. XIII, XIV ; Sismanidis 1997, 173). Sur la représentation de trônes analogues sur la céramique, voir Richter 1966, fig. 85-89, 97-103, 108-114, 117-123. Le marbre du trône de la « Tombe d'Eurydice » semble d'origine parienne (communication personnelle de A. Kottaridi). Cependant, il faudra encore attendre les résultats des analyses physico-chimiques pour en avoir confirmation.

au fond bleu-noir, devant lesquels se détachent des sphinx[1] et de petites figures féminines[2] en ronde bosse. Des traces de polychromie en rouge et bleu sont préservées sur les ailes des sphinx du registre inférieur. Les accoudoirs du trône sont formés, eux aussi, par deux séries superposées de petits piliers encadrant des figurines et des sphinx en ronde bosse, comme on l'a vu pour le bas du dossier. Les pieds du meuble, découpés et décorés de palmettes en relief doré, sont pourvus de chapiteaux éoliques aux volutes jointives en relief reliées par un bandeau de serrage peint en rouge reposant sur une file dorée d'oves et dards. Dans l'écoinçon entre les volutes est dressée une palmette fermée, dorée elle aussi. Sur l'abaque des chapiteaux reposent les bras du trône. En-dessous des chapiteaux, sur neuf petits rectangles en léger creux colorés en rouge se distinguent à peine les formes laissées par des motifs découpés dans de la feuille d'or – très probablement des biges, motif que nous retrouvons sur les pieds de la kliné en pierre de la tombe I du tumulus Bella[3] – que les pilleurs avaient enlevés. Sur la frise de face, située entre les pieds du trône juste sous le siège, sont représentés en bas-relief à chaque extrémité, deux griffons affrontés et au centre deux griffons[4] dévorant un cerf. Sur chacun des côtés, les frises présentent un décor similaire avec au milieu deux lions s'attaquant à un cerf et aux extrémités un griffon s'élançant vers le centre. L'ensemble de ces figures est rendu en relief, doré, et se détache sur un fond rouge. Au dessus de la frise de face et sur le côté, sur un bandeau décoré aux extrémités avec des dents de scie peintes d'une couleur pourpre foncée, sont figurées deux femmes drapées sur une file de vagues peintes en rouge vif, réalisées directement sur le marbre[5]. Elles encadrent

[1] Sur l'iconographie des sphinx, voir N. M. Verdélis, « L'apparition du sphinx dans l'art grec », *BCH* 75 (1951) 1-36 ; A. Dessenne, *Le sphinx* (Paris 1956) ; H. Walter, « Sphingen », *Antike und Abendland* 9 (1960) 63-72 ; Woysch-Méautis 1982, 83-85. Sur les stèles archaïques en relief voir G. M. A. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica* (Cambridge 1944). Sur la présence de ce motif sur les trônes voir Richter 1966, fig. 113-114 et 117.

[2] Il existe une grande ressemblance entre les figurines de Vergina et celles qui ornent un tombeau à Rhodes (G. Touchais, « Chronique des fouilles en 1981 », *BCH* 106 fasc. 2 [1982] 613-14 fig. 149). Pour ce qui concerne leur mouvement tournant et le geste des bras, mais aussi leur association avec un décor végétal, elles se rapprochent des « Danseuses » de la célèbre colonne d'acanthe de Delphes (*Guide de Delphes, Le Musée* [Paris 1991] 84-90 fig. 46-48 ; C. Rolley, *La sculpture grecque. La période classique* [Paris 1999] 381-83). Sur la façade dorique de la tombe de Sveshtari en Bulgarie, il existe aussi un décor avec des Caryatides en relief ; voir J. Valeva, « Hellenistic tombs in Thrace and Macedonia : their form and decoration », *in* : AIPMA 1992, 119-26 fig. 8.

[3] Andronikos 1984, fig. 13-14.

[4] Sur l'iconographie des griffons, voir B. Goldman, « The Development of the Lion-Griffin », *AJA* 64 (1960) 319-28 ; A.-M. Bisi, *Il grifone* (Rome 1965) ; N. A. Rhyne, *The Aegean Animals Style. A Study of the Lion, Griffin and Sphinx* (thèse de doctorat, Univ. de N. Carolina 1970) ; F. Hölscher, *Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder*, Beitr. z. Archäologie 5 (Würtzburg 1972) 54-66 ; I. Flagge, *Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen* (Saint Augustin 1975) ; Woysch-Méautis 1982, 83-86 ; Delplace 1980 avec références ; A. Dierichs, *Das Bild des Greifen in der frühgriechischen Flächenkunst*, thèse de doctorat (1981). On notera des ressemblances très fortes avec la frise aux griffons en terre cuite dorée qui décoraient une kliné de la nécropole de Pydna Πυ 514 (Tsigarida, Ignatiadou 2000, 29 fig. 20) et leurs affinités stylistiques avec les griffons représentés sur le col du cratère de Dervéni (Youri 1978, pl. 40, 51, 54). Sur les griffons des klinés de la tombe « macédonienne » de Potidée voir Sismanidis 1997, 48 n. 101.

[5] Comme les figures peintes sur la kliné de la tombe de Potidée (Sismanidis 1997, pl. 4-6), dont le dessin fin renvoie, à un certain degré, à celui des lécythes attiques à fond blanc.

une étoile macédonienne partiellement en relief doré et en vert foncé. En dessous de la frise enfoncée, un rinceau de lierre[1] à tiges adventices, doré, orne le bas du siège. Sur le tabouret en marbre muni de pattes de lion[2], placé devant le trône, nous retrouvons une ornementation riche, aux reliefs dorés représentant des lions et griffons et aux motifs peints directement sur la surface du marbre, selon la technique appliquée pour les motifs figurés sur le bandeau au-dessus de la frise du trône.

La luminosité créée par la dorure qui recouvre les reliefs sur les frises du trône est renforcée par la couleur rouge intense du cinabre appliquée de manière uniforme sur le fond. Il ne s'agit pas ici, bien évidemment, de vouloir suggérer de manière réaliste les corps des animaux fantastiques représentés, comme nous le verrons, sur les frises de la kliné de la tombe de Potidée, mais de leur conférer un attrait décoratif fort, une apparence de splendeur et de luxe[3]. Il me semble intéressant à ce propos de confronter les frises du trône de la « Tombe d'Eurydice » à la frise aux griffons (pl. 4.2) représentée sur la kliné de la tombe II du tumulus Bella (pl. 61.2-3). Nous constatons en fait, que sur la kliné de cette tombe plus tardive et plus modeste, le peintre a rendu les figures au moyen de la couleur. Il a employé des matériaux simples qui consistent en des ocres, jaune pour les corps des griffons et rouge pour le fond. L'emploi du jaune dans ce cas traduit une volonté de la part du peintre de susciter, de loin, l'impression d'une surface dorée, proche de celle du trône de la « Tombe d'Eurydice ». Il s'agit d'une imitation des matériaux onéreux au moyen de matériaux peu coûteux, et cette pratique est particulièrement évidente sur les neuf petits rectangles qui ornent les pieds de la kliné, où sur un fond rouge se détachent des motifs en jaune qui imitent les figures découpées dans de fines lamelles d'or recouvertes par des plaques de verre,

---

[1] Nous retrouvons des rinceaux de lierre incisés sur l'antichambre de la tombe d'Aghia Paraskevi (Simanidis 1982, fig. 3) et des feuilles de lierres peintes sur la frise de la chambre funéraire de la tombe de Potidée (Sismanidis 1997, 28 dessins 2-3). Voir aussi les rinceaux de lierre sur le col du cratère de Dervéni (Youri 1978, pl. A, B).

[2] Sur les tabourets voir Richter 1966, 51 et 57 fig. 283 ; Sismanidis 1997, 60 n. 136.

[3] Nous retrouvons une large application de la dorure et du rouge sur des frises des sarcophages en bois provenant de Kertch, datés du IV^{e} s. av. J.-C., où les silhouettes d'animaux (panthères, taureaux, griffons) dorés se détachent sur un fond rouge, de manière très analogue au décor du trône (A. Wasowicz, « Objets antiques en bois des collections du Musée du Louvre de Paris », *Archeologia* XV [1964] 177-200 ; Vaulina, Wasowicz 1974, pl. I, II, VII ; Pinelli, Wasowicz 1986, 38-40). L'utilisation de deux couleurs royales, le rouge et l'or, reflèteraient selon P. Pinelli et A. Wasowicz le vif attrait de l'aristocratie bosphoréenne pour la richesse et les signes d'aisance et seraient aussi liées à une signification funéraire : « le rouge symbole de drame mais aussi de purification, l'or inaltérable, représentant la vie immortelle ». Platon, dans la *République* 420 c-d, considère la couleur pourpre parmi les meilleures (*τὰ κάλλιστα φάρμακα*) et Aristote dans le *De sens. et sensib.* 439 b 32-440 a 1 souligne la supériorité des teintes rouges-pourpres (*...τὰ ἥδιστα τῶν χρωμάτων εἶναι δοκοῦντα, οἷον ἁλουργὸν καὶ τὸ φοινικοῦν καὶ ὁλίγ' ἄττα τοιαῦτα...*) relevant dans les *Meteo.* 374 b-375 a, une association directe entre la lumière et la couleur rouge (*...τὸ λαμπρὸν ἐν τῷ μέλανι ἢ διὰ τοῦ μέλανος χρῶμα ποιεῖ φοινικοῦν...*). Sur les qualités interchangeables du rouge et de l'or voir Cage 1993, 25-27 avec bibliographie. A noter la représentation du foudre de Zeus en rouge-orangé sur la « Tombe de Perséphone » à Vergina et en rouge sur une péliké de l'Italie méridionale (H. A. Cahn, E. Simon [éd.], *Tainia. R. Hampe zum 70. Geburtstag dargebracht* [Mayence 1980] 246 pl. 51, 2). Sur la préférence des Romains pour le jaune qui vire vers le rouge, voir André 1949, 138. Sur les qualités divines du rouge et de la pourpre à l'époque classique, voir K. Lehmann, « The Dome of Heaven », *Art Bulletin* XXVII (1945).

comme nous pouvons les observer sur les pieds des klinés en ivoire de la tombe de Philippe II. Il convient de souligner à cet égard que les vraies feuilles d'or qui recouvrent les figures sur le trône de la « Tombe d'Eurydice » limitent les possibilités plastiques du peintre, puisque leurs surfaces plates reflètent la lumière réelle et l'impression optique qui en résulte est directement liée à la nature même du matériau. En fait, il s'agit des figures qui sont exécutées en relief et possèdent donc d'emblée un volume physique. En revanche, l'emploi de l'ocre jaune pour les rendus de la frise de la tombe II du tumulus Bella permet au peintre de se lancer dans l'application du clair-obscur et de rendre les ombres et les lumières sur les corps des figures pour obtenir des effets illusionnistes de volume et susciter de loin l'impression du relief.

LA CORNICHE A DECOR VEGETAL (pl. 5)

FORME ET COULEUR

Sur la corniche luxuriante du dossier qui entoure les trois côtés de la composition centrale[1] est représentée une frise de rinceaux composites, partiellement en relief et décorée de couleurs vives et à la dorure, se détachant sur un fond bleu foncé. Sa bordure extérieure est décorée d'une file d'oves et dards en relief dorés et un astragale, doré aussi, qui se répète du côté intérieur. La corniche est couronnée d'un filet peint en vert et d'une file de rais de cœur, dorée. La frise se compose de deux tiges sinusoïdales, dont se détachent de doubles volutes qui partent à droite et à gauche alternativement et qui se rejoignent au centre de la partie haute de la corniche. Elles sont issues de deux culots d'acanthes symétriques, et se terminent par des demi-palmettes flammées dont les extrémités pointues des feuilles courbées rentrent les unes dans les autres en reliant, d'une certaine manière, les deux rinceaux. La liaison entre la tige principale et les volutes rendues à plat en forme de spires, est cachée par des bractées en vert et rouge aux extrémités recourbées vers l'extérieur. Dans l'écoinçon, entre la tige principale et les volutes, apparaissent soit des boutons en losanges et des palmettes dorées sur le côté gauche de la corniche, soit des folioles colorées en rouge, sur le côté droit. Des tiges très fines exécutées directement en feuille d'or sur le fond sombre se terminent en corolles de fleurs coniques en léger relief, en rosettes vues de face, ou en boutons de fleurs de lotus rendus en perspective linéaire. La diversité des espèces florales n'est pas très grande, mais nous sentons que le peintre a le souci d'éviter leur répétition monotone ainsi qu'un arrangement symétrique trop précis.

Particulièrement intéressante est l'exécution des rinceaux en relief où l'on observe la volonté de créer, par le croisement de volutes relativement plates, une superposition des plans afin de suggérer l'impression de la profondeur. Un examen attentif de la frise permet

[1] D'après un fragment d'épigramme sur papyrus où l'on a la description d'une peinture d'Apelle, il semble que des motifs végétaux encadraient aussi les *pinakes* des grands peintres (C. H. Roberts, « A Hellenistic Epigram Recovered », *Journal of Juristic Papyrology* 4 [1950] 215-17).

de distinguer que sur le fond bleu foncé qui définit l'arrière-plan, les doubles vrilles en forme de spire présentent des épaisseurs différentes, celles qui s'avancent ont été faites en relief plus prononcé et ont une surface plus lisse et plus élaborée que les formes qui se situent à l'arrière plan : celles-ci non seulement ont une surface relativement raide, où l'on distingue les traces du ciseau, mais elles sont colorées d'une teinte verdâtre qui assombrit davantage leur surface et accentue ainsi l'effet de recul. Un autre élément intéressant consiste dans la polychromie de la corniche, qui renvoie effectivement à la riche élaboration des chapiteaux de demi-colonnes de la façade, sauf qu'ici l'emploi abondant de la dorure crée un effet presque éblouissant, analogue à celui des frises du trône. En effet, comme on l'a déjà remarqué à propos de l'exécution des frises en relief, ici aussi l'application de la feuille d'or pour indiquer les fines tiges et les éléments floraux variés de la frise végétale affaiblit l'impression de profondeur que l'artisan a voulu obtenir par l'exécution copieuse des volutes en relief. Ce contraste plastique est particulièrement évident si l'on compare l'exécution réaliste des culots d'acanthe, où l'on distingue les nervures sur les feuilles aux extrémités recourbées, colorées en rouge, vert et jaune et les surfaces bidimensionnelles et réfléchissantes des éléments dorés. Il convient de souligner ici la différence très parlante entre le rendu très stylisé et conventionnel des palmettes et des fleurs de lotus sur la frise de l'entablement – qui renvoie directement à une tradition antérieure du décor architectural – et la représentation plus vivace, jouant sur des formes plastiques, des éléments floraux de la corniche, qui semblent s'intégrer à un courant stylistique qui traite les complexes floraux avec une spontanéité immédiate et s'essaie au rendu de la troisième dimension.

MATERIAUX ET TECHNIQUES

Une grande importance a été accordée au choix des matériaux employés pour la décoration du trône. Les pigments identifiés sur la corniche[1] – analogues à ceux qui ont été appliqués sur l'entablement – comprennent le bleu égyptien, la malachite, le cinabre, une laque organique rose, l'ocre jaune et la feuille d'or. Le bleu égyptien, le seul pigment bleu identifié sur les peintures de Macédoine et que nous allons retrouver sur la quasi-totalité des monuments examinés dans cette étude, a été employé pour créer le fond sombre de la frise en délimitant et en détachant en même temps les formes sinueuses des rinceaux en relief blanc. Le vert de malachite a été choisi pour colorer les bractées et les feuilles d'acanthe ainsi que pour le bandeau au-dessus de la corniche. Contrairement au bleu égyptien, très fréquemment employé, nous verrons que le vert de malachite est utilisé très parcimonieusement dans les peintures macédoniennes et que son emploi reste assez ponctuel, sans jamais remplir des surfaces étendues. Il convient de souligner ici que l'emploi d'un pigment vert pour indiquer des feuilles reste assez rare dans les représentations florales que nous allons examiner et que dans la plupart des cas, à la place du vert est employé le bleu égyptien. Nous

[1] Une première série d'analyses sur les matériaux inorganiques du trône ont été effectuées en 1993 par C. Sikalidis et V. Papageorgiou dans le département de chimie industrielle de l'Université de Thessalonique (Sikalidis *et al.* 1996). Une deuxième série d'analyses complémentaires ont été effectuées par I. Kakoulli en 1995 (Kakoulli *et al.* 2001).

aurons par la suite l'occasion de revenir à plusieurs reprises sur cette pratique. Le rouge brillant du cinabre, un des matériaux onéreux les plus prisés de la « palette » des peintres macédoniens, souligne une série de détails dans la composition florale et complète l'impression d'éclat et de luxe que crée la dorure, comme nous l'avons vu aussi sur les frises dorées du trône. Le rose n'a été employé que sur les feuilles des palmettes flammées qui se rejoignent au centre de la corniche. Il s'agit d'un colorant organique, selon toute vraisemblance d'origine végétale, comme la plupart des laques roses-mauves identifiées en Macédoine. Le jaune, qui correspond à une ocre composée essentiellement du minéral gœthite, n'a pas servi en tant que couleur sur la frise, mais il a été appliqué en tant que sous-couche à la feuille d'or. Ces pigments, mélangés à un liant organique, ont produit des couleurs de teintes saturées, appliquées en couches couvrantes directement sur la surface du marbre. Particulièrement intéressante à ce propos est l'identification de la substance organique employée pour lier les pigments et pour faire adhérer la dorure sur le trône. Il s'agit, selon toute vraisemblance, de la gomme arabique[1], une substance visqueuse exsudant des différentes espèces d'acacias par la pratique d'incisions dans l'écorce du tronc. L'emploi de cette gomme (*Acacia Nilotica*) comme liant est pratiqué dans la peinture égyptienne dès l'Ancien Empire, mais c'est la première fois que l'on a identifié ce matériau sur une peinture grecque. Comme nous le verrons par la suite, les gommes végétales issues d'arbres fruitiers et de différentes espèces d'Astragale – arbres natifs de la Grèce du Nord – sont des matériaux fréquemment utilisés dans la peinture de Macédoine, en raison de leurs propriétés adhésives. Si l'on accepte l'identification de la gomme employée sur le trône en tant qu'arabique, il faudra alors songer à la possibilité d'une importation de ce matériau depuis l'Asie (Egypte ou Afrique), puisque l'espèce d'acacia qui l'exsude (*Acacia Nilotica*, ou *Acacia Seyal*) ne fait pas partie du paysage végétal de la Grèce antique.

L'APPLICATION DE LA DORURE SUR LES FRISES EN RELIEF DU TRONE

Des analyses effectuées sur trois échantillons prélevés[2] sur les surfaces dorées du trône ont apporté les informations suivantes : la feuille d'or utilisée est épaisse de 7 à 8 microns[3] et

[1] Kakoulli *et al.* 2001, 266-67. L'auteur ne présente pas dans sa publication les spectrogrammes qui auraient attesté la présence des liants organiques. Dans son rapport interne déposé à la direction du musée de Vergina (*The Scientific Examination of the Painted Decoration of the Pre-hellenistic marbre Throne on the Tomb of Eurydice, c. 340 BC*, unpublished report, Conservation of Wall Painting Department, Courtauld Institute of Art [Londres 1995]) elle a inclu un spectrogramme qui permet d'identifier la présence d'une gomme végétale, sans pour autant démontrer qu'il s'agit spécifiquement de la gomme arabique.

[2] Sikalidis *et al.* 1996, 310-11 et Kakoulli *et al.* 2001, 266, 272-73.

[3] Les feuilles d'or sont obtenues par un martelage et battage très fin, nécessitant une préparation très laborieuse qui est restée pratiquement la même depuis l'Antiquité. Sur le battage de l'or voir Perrault 1992, 157-63 ; Tsigarida, Ignatiadou 2000, 37-38 ; Selon Pline 33. 61-62 « ...aucun autre corps n'est plus extensible en largeur que l'or ni se laisse réduire en un plus grand nombre de parties, puisqu'une once se divise en sept cent cinquante feuilles ou plus, qui mesurent quatre doigts dans les deux sens. Les plus épaisses s'appellent feuilles de Préneste... Les feuilles de la catégorie suivante s'appellent questoriennes. ». Sur l'emploi de la feuille d'or pour recouvrir des appliques, des bijoux ou des vases en terre cuite, voir A. Lunsingh Scheurleer, « Terracotta Imitation Jewellery », *BABesch* 57 (1982) 192-99 et Tsigarida, Ignatiadou 2000, 28-29 fig. 17-20 ; pour la dorure

présente une pureté très élevée (99,5% d'or et 0,5% de plomb), caractéristique de l'or natif. Elle est posée sur une couche d'apprêt composée soit d'argile kaolinique et de carbonate de calcium[1], soit d'ocre jaune[2]. Dans le second cas, l'échantillon a été prélevé sur le fond bleu foncé de la corniche du trône. Sa coupe stratigraphique montre une superposition de cinq couches : sur une couche de bleu égyptien qui constitue le fond, est appliquée une couche d'ocre jaune censée transformer la surface granuleuse de ce dernier en une surface lisse, moins poreuse. Ensuite vient une couche semi-transparente qui vire vers le brun, composée d'une matière organique qui correspond, très probablement, à la gomme arabique et qui sert à faire adhérer la feuille d'or. Une couche transparente qui est aussi à la base de gomme arabique a été appliquée en dernier. Il s'agit, selon toute vraisemblance, d'une couche de protection de la surface dorée, une fois la pose de la feuille d'or terminée[3].

Une technique similaire fut employée aussi sur la kliné de la tombe de Philippe II[4] pour la création du fond doré[5]. Sur la microphotographie de la coupe stratigraphique de l'échantillon KLF1 (voir tableaux 4.1-2, pl. I dans le CD) nous pouvons distinguer quatre couches successives : une première couche d'apprêt blanche composée d'un mélange de kaolinite et de calcite[6], censée recouvrir la surface d'origine en bois, aujourd'hui disparue[7] ; une deuxième couche composée d'ocre jaune et de kaolinite, qui recouvre entièrement la couche d'apprêt ; une troisième couche semi-transparente constituée d'une matière organique qui sert de mordant et enfin une feuille d'or pure, d'une extrême finesse, mesurant de 2 à 7 μm[8].

---

sur les appliques en terre cuite des sarcophages de Kertch voir Pinelli, Wasowicz 1986, 38-39 et 44-46 ; S. Drougou, « Ο εφήμερος πηλός και ο αιώνιος χρυσός » *in* : *ΜΥΡΤΟΣ, Μελέτες στη μνήμη της Ι. Βοκοτοπούλου* (Thessalonique 2000) 305-14 ; sur l'emploi des feuilles métalliques en sculpture, V. Brinkmann, « La Polychromie de la sculpture archaïque en marbre », PACT 1987, 69 ; Bourgeois, Jockey 2001, 652-56 ; A. G. Karydas, H. Brecoulaki, B. Bourgeois, Ph. Jockey, « In situ X-Ray Fluorescence analysis of raw pigments and traces of polychromy on Hellenistic sculpture at the archaeological museum of Delos », *7th International Symposium of ASMOSIA, Thasos, 15-20 sept. 2003*, sous presse.

[1] Sikalidis *et al.* 1996, 310.

[2] Kakoulli *et al.* 2001, 272 fig. 3.

[3] La coupe stratigraphique d'un échantillon prélevé sur une fresque de la *Domus Aurea* (Suétone, *Nero* 31) reflète un procédé similaire : sur un enduit composé de chaux et de poudre de marbre est appliquée une couche de noir de carbone (*atramentum*) recouverte d'une couche d'ocre jaune qui sert de sous couche à la feuille d'or (la microphotographie de cet échantillon m'a été gentiment procurée par L. Lazzarini).

[4] Andronikos 1984, 207 fig. 169.

[5] Brécoulaki 2000, 212-13 fig. 6d.

[6] Il me semble intéressant de signaler que depuis le XIX^{e} siècle, où l'emploi des apprêts au kaolin se généralise en dorure, les doreurs y additionnent un tiers de craie (carbonate de calcium) afin de faciliter leur application. Sinon les apprêts composés uniquement de kaolin deviennent extrêmement durs (Perrault 1992, 153).

[7] Il faut signaler, en fait, que l'emploi d'une couche d'apprêt sur une surface à dorer en bois s'avère indispensable, si l'on tient compte de sa structure poreuse et hygroscopique ainsi que de ses éventuelles fissures que les feuilles d'or, épaisses de quelques microns seulement, mettraient en évidence, contrairement à la surface lisse et non poreuse du marbre. Sur les techniques de la dorure de bois voir Perrault 1992.

[8] K. Assimenos qui a examiné un microprélèvement recueilli sur le sol de la tombe de Philippe II où a été appliquée aussi la dorure, signale l'application d'une couche d'apprêt composée de kaolinite et de carbonate de calcium sur laquelle est posée une couche d'ocre jaune, servant d'assiette à la feuille d'or (Assimenos 1984, 162). Ling (1991, 209) remarque à propos de la pose de la feuille d'or sur la peinture romaine : « From analysis it

L'emploi de cette assiette jaune entre l'apprêt et la feuille, procédé appelé par les doreurs modernes « le jaunissage », aurait servi d'une part à faire mieux adhérer la feuille d'or et d'autre part à camoufler les fissures qui se produisent dans les endroits difficilement accessibles lors de la pose des feuilles en laissant tolérer quelques lacunes ou accidents en cas de perte du pigment métallique original, vu sa finesse, et évitant ainsi une fâcheuse discontinuité optique.

Il s'agit, en fait, des procédés techniques qui trouvent encore aujourd'hui de nombreuses applications dans la dorure sur bois. En effet, la technique mise en œuvre sur le trône de la « Tombe d'Eurydice » et sur la kliné de la tombe de Philippe II, présente des analogies avec les deux types de dorure principaux, sans pour autant correspondre exactement à l'un d'entre eux. Nous constatons que les deux étapes préparatoires, l'apprêtage et le jaunissage, trouvent des analogies très fortes avec la dorure à l'eau, dite à la détrempe[1], mais la présence d'une couche d'adhésif pour faire asseoir la feuille d'or sur les documents macédoniens se rapproche davantage de la dorure dite à la mixtion[2]. Elle consiste en l'application d'un adhésif dit mixtion (qui est souvent à base d'huile de lin et parfois additionné de fins pigments colorés afin de le rendre visible), sur lequel s'applique la feuille d'or sans l'aide de l'eau. Par la suite, l'excès de feuille d'or qui n'a pas adhéré, est éliminé avec un pinceau. Cette technique ne permet pas, en fait, le brunissage de la surface dorée, mais uniquement le lissage au pinceau pour défriper la feuille d'or et combler les lacunes. Souvent une couche de protection, appelée matage, et composée soit d'une colle animale, soit d'un vernis, recouvre la surface dorée. Dans le cas du trône de la « Tombe d'Eurydice », il semble que la gomme arabique ait été aussi employée en tant que « vernis »[3].

L'emploi généreux de la dorure associée aux couleurs éclatantes – comme nous avons pu l'observer sur la corniche somptueuse qui encadre la composition peinte, ainsi que sur les

---

seems that the gold was normally applied over an undercoat of white or yellow with the aid of an organic medium such as size or caseine. ».

[1] Technique pratiquée dès la période gothique *Theophilus* 34. Elle permet des effets métalliques brillants et mats qui la distinguent des autres dorures, propriété qui fut accentuée par l'application d'une couche d'assiette appellée bolus ou bol d'Arménie entre l'apprêt et la feuille (E. Foltz, *Bolusvergoldung* [Mayence 1975]).

[2] D. V. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting* (New York 1956) 226-27 ; J. J. Gerstendoerfer, *Die Mixtionvergoldung* (Fürth 1972) ; Perrault 1992, 153. L'étude d'un échantillon de stuc de Pétra du Quasr el Bint, daté de la fin du I^er^ s. av. J.-C. ou du début du I^er^ après, a montré la présence d'un liant organique et d'une couche opaque rouge, qui pourrait provenir de sandragon ou de gomme laque (Barbet 1990, 262).

[3] Kakoulli *et al.* 2001, 227. Aët. Med. (*Latric. lib.* 1.106.1-5) nous informe que les Anciens n'ignoraient pas l'usage des vernis ayant pour base des huiles siccatives et évoque l'emploi de l'huile de noix par les doreurs et les encaustes : « L'huile de noix rend les plus grands services aux doreurs et aux encaustes ; elle sèche, en effet, et conserve pour longtemps les dorures et les encaustiques. » (trad. *Rec. Milliet* 26 n° 19). Cependant, Aëtius a écrit ses 16 livres sur la médecine vers 540 ap. J.-C., et il est le premier auteur qui signale l'emploi d'une huile siccative dans le domaine de l'art. Avant lui, nous ne possédons aucune information sur la connaissance et l'usage des huiles siccatives par les artistes de l'Antiquité (Laurie 1910, 31-36). Pour cette raison, R. Forbes considère leur emploi, par ces derniers, comme improbable (Forbes 1965, 256). Sur les propriétés de l'huile de noix voir Laurie 1967, 133 ; Gettens, Stout 1966, 77 ; Matteini, Molles 1988, 78-82.

frises en relief qui entourent le trône et où l'on constate une proximité significative dans l'application de la feuille d'or et de la couleur rouge – suscite un intérêt particulier. Il s'agit, en fait, d'une pratique qui, d'une certaine manière, renvoie à l'effet de splendeur que devaient créer les statues chryséléphantines et leurs trônes[1]. De l'une des plus remarquables, la statue de Zeus à Olympie[2], émanaient, selon Dion Chrysostome (*Orationes* 12.52), la lumière et la grâce (*τοσοῦτον φῶς καὶ τοσαύτη χάρις ἔπεστιν ἀπὸ τῆς τέχνης*). Une impression tangible de ce type d'ornementation nous est donnée à petite échelle par les klinés en ivoire de la tombe de Philippe II[3], où sur un fond doré se détachent les figures en ivoire dont les habits conservent une polychromie remarquable[4]. L'association de l'or avec la lumière[5] et le divin semble avoir représenté un lieu commun dans la pensée grecque. Déjà chez Homère l'épiphanie divine est presque toujours associée à la lumière[6] tandis que dans les actions variées d'Athéna la lumière, et des objets d'or, sont très souvent présents[7]. Plotin, très sensible aux manifestations subjectives de la couleur, reprendra plus tard de manière extensive la discussion sur la lumière, qu'il identifie à la beauté et au divin (*Ennéades* 5. 3.15-20).

Il me semble que la richesse extraordinaire des matériaux employés pour le décor du trône de la « Tombe d'Eurydice », par rapport aux autres tombes découvertes jusqu'à présent, ne doit pas être conçue uniquement en termes esthétiques, ni liée à l'opulence économique des commanditaires, qui appartenaient sans aucun doute à la famille royale. 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. En effet, si l'on tient compte des considérations exprimées plus haut, il me paraît assez raisonnable de mettre en rapport la splendeur conférée au trône par les matériaux et le symbolisme que renferme la notion de la lumière – la lumière réelle qui se reflète sur les surfaces métalliques en or ainsi que la luminosité qui émane des couleurs brillantes – avec la manifestation terrestre du couple divin. Significatif à cet égard me semble le choix des couleurs peu brillantes et plus atténuées employées pour la représentation des dieux, qui contrastent sensiblement avec l'effet de polychromie vivace que suscitent les couleurs saturées employées sur les autres parties du trône.

---

[1] Lapatin 2001, 19-21.

[2] Pour la description de la statue voir Paus. 5.11.1-9 (*...ὁ δὲ θρόνος ποικίλος μὲν χρυσῷ καὶ λίθοις, ποικίλος δὲ καὶ ἐβένῳ τε καὶ ἐλέφαντί ἐστι·*). Il me semble intéressant de rapprocher l'emploi des pierres précieuses sur le trône de Zeus des couleurs brillantes employées sur le trône de la « Tombe d'Eurydice ».

[3] *Vergina Guide* 96-105 ; Kottaridi 1997, 130-31 fig. 8-11.

[4] Sur l'emploi du fond doré, alternant avec le fond rouge, des mosaïques byzantines voir les remarques intéressantes de Cage 1999, 71-72. D'après R. Cormack, à propos du fond doré des icônes byzantines « The use of a gold-leaf background is equally symbolic, cross-linking the wealth and richness of earthly royalty and the golden light of heaven » (R. Cormack, *Painting the Soul. Icons, Death Masks and Shrouds* [Londres 1997] 40).

[5] Sur la signification de la lumière et son aspect divin dans la Grèce ancienne, voir E. Parisinou, *The Light of the Gods. The Role of Light in Archaic and Classical Greek Cult* (Londres 2000).

[6] S. Constantinidou, « Augê/augai : Some Observations on the Homeric Perception of Light and Vision », *Dodone* 21 (1993) 98-101 ; Parisinou *op. cit.*, 6-7.

[7] *Il.* 5. 3-6 ; 18. 205-214 ; 20. 95.

A PROPOS DE L'ORIGINE DES RINCEAUX ET DE LEUR EMPLOI EN MACEDOINE

Une série d'études a traité du problème de l'origine des rinceaux et de l'évolution de l'ornementation de type végétal vers une représentation de plus en plus réaliste, qui s'éloigne progressivement du caractère stylisé et schématique de la frise de fleurs de lotus et de palmettes, depuis l'époque archaïque, pour arriver à l'exubérance végétale de la production apulienne, dans la seconde moitié du IV^e^ s. av. J.-C.[1]. Les premières expériences pour introduire plus de vivacité dans les éléments végétaux apparaissent déjà au cours du dernier quart du V^e^ s. av. J.-C. à l'Erechthéion d'Athènes, sur les chapiteaux et sur les frises qui encadrent la porte[2], mais aussi sur des monuments funéraires du début du IV^e^ s. av. J.-C.[3]. A partir de la fin du deuxième quart du IV^e^ s. av. J.-C., on assiste à un traitement plus libre de l'acanthe[4] et à une complexité progressive des éléments floraux accessoires dans le décor monumental de la Grèce propre, comme nous l'observons par exemple sur la frise intérieure du temple d'Aléa Athéna à Tégée[5], le chéneau de la tholos de Delphes[6] ou la *sima* d'Epidaure[7]. En contexte funéraire, ce type de traitement se reflète sur de nombreuses stèles couronnées d'un décor à *anthemion* de formes expansives, souvent d'une vitalité remarquable[8], de même que sur les premiers grands cratères apuliens dont le col est décoré de rinceaux issus d'une acanthe. A partir du milieu du IV^e^ s. av. J.-C., les rinceaux acquièrent des formes nettement plus souples et le décor floral atteint une plasticité nouvelle, dont le traitement en trois dimensions renvoie effectivement à des modèles d'origine picturale. Ce type de décor trouve alors de nombreuses applications sur des supports variés et dans des contextes géographiques et culturels différents.

---

[1] Petsas 1966, 110-11 n. 4-5 ; Pfrommer 1982, 119-80 ; Ciliberto 1991, 11-26 ; Guimier-Sorbets 1993, 137-41 ; *La Macédoine* 117-36 ; Villard 1998, 203-21.

[2] J. M. Paton, *The Erechtheum* (1927) pl. 22-23 ; H. Berve, G. Gruben, *Greek Temples, Theatres and Shrines* (Londres 1963) pl. 26 ; Lawrence 1962, pl. 74 b et 75 ; Brouskari 2000, fig. 125.

[3] Voir par exemple la stèle funéraire d'un jeune homme au Musée National d'Athènes (Diepolder 1931, 14 pl. 6 ; W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, 20 Ergh. *JdI* [1959] 488-89 fig. 571 ; Chr. Clairmont, *Classical Attic Tombstones* [Kilchberg 1993] 1550 ; Kaltsas 2001, 148 fig. 287) et en particulier sur la frise végétale du monument funéraire trouvé à Athènes à côté du Kerameikos, dédié à la mémoire des cavaliers morts dans les batailles de Corinthe et de Koronée durant 394 av. J.-C. (K. F. Johansen, *The Attic Grave-reliefs of the Classical Period. An Essay in Interpretation* [Copenhague 1951] 49 sq. ; B. S. Ridgway, *Fourth Century Styles in Greek Sculpture* [Madison, Wisconsin 1997] 3 et 20 ; Kaltsas 2001, 158-59 fig. 312).

[4] Sur l'origine et l'évolution de l'emploi des feuilles d'acanthe dans le décor architectural voir Möbius 1968, 103-104 avec références ; P. Pedersen, *The Parthenon and the Origin of the Corinthian Capital* (1989) 32 sq.

[5] Ch. Dugas, J. Berchmans, M. Clemmensen, *Le sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée au IV^e^ siècle* (Paris 1924) pl. 46, 79, 93 ; G. Hübner, « Dachterrakotten aus dem Kerameikos von Athen », *AM* 88 (1973) 131 sq. pl. 75.1.

[6] J. Charbonneaux, K. Gottlob, *Fouilles de Delphes II. La Tholos* (Paris 1925) ; *Grèce classique* fig. 60 ; J. F. Bommelaer et D. Laroche, *Guide de Delphes. Le site* (Paris 1991) fig. 113.

[7] G. Roux, *L'architecture de l'Argolide aux IV^e^ et III^e^ siècles av. J.-C.* (Paris 1961) 105, 929, 331 pl. 34.

[8] Möbius 1929, pl. 10-11, 13, 15-18 ; Kurtz, Boardman 1971, 124-26, 223. A noter aussi la représentation de l'acanthe comme couronnement des stèles funéraires sur une série de lécythes attiques à fond blanc (N. Nakayama, *Untersuchung der auf weissgrundigen Lekythen dargestellten Grabmaeler* [Freiburg 1982] 60-141).

F. Villard[1] a reconstitué de manière très explicite le développement de la floraison apulienne, depuis son début et jusqu'à son déclin, et les manifestations de différents courants picturaux à l'intérieur de cette vaste production, dont il souligne les deux nouveautés importantes : d'une part, le style très nettement pictural à une date relativement haute par rapport au traitement de ce thème sur les frises architecturales, les mosaïques et les peintures et d'autre part l'introduction d'une tête féminine au centre des compositions florales[2]. L'auteur reprend la question de la naissance des rinceaux, et se prononce en faveur d'une origine apulienne, après avoir confronté le décor floral des vases apuliens aux tapis floraux des mosaïques de la Grèce propre[3], de la Macédoine[4] et de Dyrrhachion[5], ainsi qu'à deux frises de rinceaux de Macédoine qui ornent l'intérieur de la tombe à ciste II d'Aineia[6] et la corniche du trône de la « Tombe d'Eurydice »[7]. Mais en fait il arrive à cette conclusion en excluant d'emblée l'hypothèse d'une source commune qui serait liée aux œuvres de Pausias[8], peintre sicyonien, fameux pour ses compositions de fleurs et de couronnes[9], et en s'appuyant sur la légère antériorité des vases apuliens par rapport au décor des tombes macédoniennes. Et par ailleurs il précise que la valeur funéraire des deux frises de Macédoine, isolées dans l'ensemble des œuvres macédoniennes, les différencie des mosaïques à compositions florales, aussi bien que des rinceaux ornant des frises architecturales. C'est ainsi, une fois exclue la possibilité d'une origine athénienne puisque

[1] Villard 1998, 205-12 avec références bibliographiques.

[2] L'insertion des figures au milieu des compositions florales apparaît déjà sur le cratère de St. Petersbourg n° 878 (Lohmann 1979, pl. 9,1).

[3] Saltzmann 1982, n° 36, 37, 64, 71, 116, 118, 119.

[4] Saltzmann 1982, n° 98, 100, 102, 103, 105, 130.

[5] C. Praschniker, *Mosaïques de l'Albanie* (Tirana 1974) 14-15, 19 ; Saltzmann 1982, 90 n° 33, pl. 28, 1-3 ; S. Anamali, « Illyriens et Hellènes à Dyrrhachion », *Dossiers Histoire et Archéologie* 111 (1986) 34-36 ; Sur les rapports dans le style des représentations en relief entre la Grèce occidentale, l'Apollonie et l'Italie méridionale voir Fraser, Rönne 1957, 194 sq.

[6] Vokotopoulou 1990, 37-41.

[7] *Vergina 1999* fig. 84.

[8] Hypothèse formulée pour la première fois par M. Robertson (Robertson 1982, 241-49) reprise successivement par P. Moreno (Moreno 1987, 139) et A.-M. Guimier-Sorbets (Guimier-Sorbets 1993, 141) qui situe l'origine des grandes compositions végétales à Sicyone. Plus récemment F. Ciliberto (Ciliberto 1991, 11-26) propose l'existence de deux courants parallèles en Macédoine au cours du IV^{e} siècle, l'un venant de l'Italie méridionale et l'autre de Sicyone et elle pense que les œuvres de Pausias auraient joué un rôle dans l'adaptation et l'élaboration des motifs italiotes sur les tapis floraux des mosaïques.

[9] D'après Pline (35.125), Pausias « parvint à reproduire en peinture la variété extrême des nuances des fleurs... », dans le but de rivaliser avec sa compatriote et maîtresse Glycère, qui inventa des couronnes nouvelles. Dans un des tableaux les plus réputés de Pausias, appelé *stephaneplokos* ou *stephanepolis*, était représentée Glycère assise, portant une couronne de fleurs. Pline (21.4) souligne encore sur ce sujet l'habileté de Pausias à reproduire en peinture tout ce que Glycère fabriquait, et elle « en varia les modèles pour qu'il fut pris d'émulation, créant comme un concours entre la nature et l'art.. ». Les gracieux bustes féminins de la tombe II d'Aineia que nous verrons par la suite, entourés d'un riche décor végétal, à rinceaux, nous renvoient à ces fameuses représentations florales de Pausias, associé à Glycère. Par ailleurs, nous savons par Pline (35.123) que Pausias fut l'élève de Pamphilos, peintre originaire d'Amphipolis, qui lui enseigna le procédé de la peinture à l'encaustique. Ainsi une relation indirecte entre l'invention de fameuses guirlandes polychromes de Pausias et le milieu macédonien du IV^{e} s. av. J.-C. n'est pas à exclure.

les vases à figures rouges du IV^e^ s. av. J.-C. ne comportent pas de motifs de rinceaux, que F. Villard attribue l'utilisation funéraire de ce thème en Macédoine à une influence apulienne, ou même à la présence physique en milieu macédonien d'un peintre tarentin, qui serait alors le créateur de la corniche végétale qui entoure le dossier du trône de la « Tombe d'Eurydice », ainsi que de son tableau peint[1].

Toutefois, si l'on tient compte de l'évolution du décor floral en Macédoine à partir du début du IV^e^ s. av. J.-C. et de la qualité plastique très élevée dont témoignent les compositions peintes et les mosaïques, il me semble que l'hypothèse d'une origine apulienne des rinceaux macédoniens ne peut plus guère se justifier. Car il faut par ailleurs considérer la fréquence et la variété de l'ornementation végétale en Macédoine, non seulement dans le décor funéraire et domestique – voir les motifs floraux des magnifiques pavements en mosaïque[2] et du tapis circulaire de la tholos à Pella[3] et de Vergina[4] aussi bien que dans le décor des éléments architecturaux des palais[5] –, mais aussi sur divers objets de luxe[6]. En fait, les frises végétales peintes à l'intérieur des tombes macédoniennes ne constituent pas un phénomène aussi isolé que l'avait pensé F. Villard. Nous pouvons dénombrer pour le moment, en dehors de la « Tombe d'Eurydice » et de la tombe à ciste II d'Aineia, une dizaine au moins d'autres tombes qui portent des frises de rinceaux plus ou moins complexes et développées, dans l'antichambre de la tombe III à Vergina[7], à Palatitsia[8], à Miéza[9], à Korinos[10], à Katérini[11], à Pella[12], à Aghios Mamas[13], à Amphipolis[14] et à Tragilos[15], sans

---

[1] Villard 1998, 220.

[2] I. Touratsoglou, « Μεταλεξάνδρεια Πέλλα », *ΑΔ* 30 (1975) *Μελέτες* 169-71 ; Lilimbaki-Akamati 1987, 455-69, pl. 93-94 avec références ; Makaronas, Yiouri 1989, fig. 137.

[3] Saltzmann 1982, 108 n° 105, pl. 38 fig. 1-2 ; Makaronas, Yiouri 1989, fig. 26.

[4] Andronikos 1984, fig. 19-20.

[5] Andronikos *et al.* 1961, pl. XXIV, 2 ; Makaronas, Yiouri 1989, fig. 126-132.

[6] En particulier sur des objets précieux d'orfèvrerie (voir par exemple Andronikos 1984, 169-70 fig. 136 et 196-97 fig. 158) aussi bien que sur le tissu de Vergina (Andronikos 1984, 191-95 fig. 156-157 ; Drougou 1987, 309-15 ; Tsigarida, Ignatiadou 2002, 23 ; Pline nous informe sur l'emploi des étoffes tissées en or [33.63] ; voir commentaire de Zehnacker 1983, 171-72). Le décor floral à formes plastiques devient très fréquent dans l'orfèvrerie macédonienne dans le dernier quart du IV^e^ s. av. J.-C. (R. A. Higgins, « Macedonian Jewellery », *StHA* 10 [1982] 140-51 ; K. Assimenos, « Μακεδονική μεταλλοτεχνία και σύσταση κραμάτων της κλασικής εποχής », *in* : *XII Συνέδριο Κλασικής Αρχαιολογίας* [Athènes 1996] 16-25 ; Aik. Despini, *Ελληνική Τέχνη. Αρχαία χρυσά κοσμήματα* [Athènes 1996] 16-25 ; B. Tsigarida, « Το κόσμημα από τη γεωμετρική εποχή έως την όψιμη αρχαιότητα », *in* : *Το ελληνικό κόσμημα, 6000 χρόνια παράδοση* [Thessalonique 1997] 61-70 ; Tsigarida, Ignatiadou 2000, fig. 67, 87, 90, 91).

[7] Andronikos 1984, 198 (le fouilleur ne mentionne rien sur les restes du décor floral de cette frise).

[8] Andronikos *et al.* 1989, 348-49 fig. 2.

[9] Kinch 1920, 283-88.

[10] Bessios 1991, 177 (Tombe « macédonienne » B) ; Brécoulaki 2000, fig. 2.

[11] Chambre funéraire de la tombe à chambre. Dans les deux articles publiés sur cette tombe l'existence de cette frise à rinceaux n'a pas été mentionnée (Despini 1980, 189-209 ; Despini 1985, 43-46).

[12] Chrysostomou 1994, 60-63 (Tombe « macédonienne » E) ; Lilimbaki-Akamati 2002 (Tombe à ciste 2001).

[13] Moschonisiotou 1989, 352 fig. 3 (Tombe 2, sarcophage en pierre).

[14] Samartzidou 1987 et S. Samartzidou, *ΑΔ* 42 (1987) *Χρονικά* 446 pl. 259c (Kastri/Tombe à chambre TII) ; Malama 2000, 58, fig. 4 et Malama 2001, 121 (Tombes à ciste 12/Secteur C et T2/Secteur L).

[15] Koukouli-Chryssanthaki 1968, 358 pl. 305.

tenir compte ni des frises végétales qui ornaient les entablements sur les façades de la tombe Rhomaios à Vergina[1], de la tombe de Langada[2] et de la « Tombe du Jugement » à Lefkadia[3], ni, dans la même région, de la composition florale spectaculaire du plafond voûté de l'antichambre de la « Tombe des Palmettes »[4]. Il s'agit en fait, des seuls exemples picturaux polychromes et en grandes dimensions de ce type de décor qui nous soient parvenus jusqu'à présent, avec ceux de deux tombes thraces, l'une représentée dans l'antichambre de la tombe de Kazanlak[5] et l'autre sur les fasces verticales des caissons peints sur le plafond de la tombe d'Ostrusha et la tombe récemment mise au jour à Alexandrovo[6], datées aussi vers la fin du IV[e] s. av. J.-C. et du début du III[e]. En outre, il faut tenir compte du fait que le rendu en perspective de ces représentations, associé à un emploi de la couleur recherché, qui accentue l'effet naturaliste des différents motifs floraux, reflète, dès le milieu du IV[e] siècle, une aisance et une familiarité avec ce type de décor, qui permet d'arriver, vers la fin du siècle, aux compositions denses et vivantes des mosaïques de Pella[7], d'une finesse extrême dans le dessin des formes et dans les effets de la troisième dimension. Et de ce point de vue, les recherches et les acquisitions des grands peintres, tels que Pausias par exemple, pour ce qui concerne l'exécution réaliste des fleurs, avaient pu jouer un rôle important dans la diffusion des styles et des techniques. A mon avis, les analogies que l'on peut relever entre les rinceaux macédoniens et le décor des vases apuliens ne suffisent pas à imposer l'idée d'une influence à sens unique, de l'Italie méridionale vers la Macédoine en passant par l'Illyrie – il ne faut pas oublier en fait, qu'aucune découverte archéologique, ni aucune source écrite ne témoigne de relations établies entre ces deux régions, avant l'expédition d'Alexandre le Molosse[8], malgré l'intérêt de Philippe II pour le contrôle de l'Adriatique[9] – mais reflètent plutôt des expériences parallèles, dont il me semble plus raisonnable de rechercher les modèles, en ce qui concerne leur évolution plastique, du côté de la grande peinture.

Par ailleurs il faut signaler que la corniche florale du trône de la « Tombe d'Eurydice », présente des analogies très fortes avec la frise de la mosaïque de cailloux d'Olynthe, qui

---

[1] Rhomaios 1951, 31 pl. A.

[2] Macridy 1911, 201 fig. 11.

[3] Petsas 1966, 103-104 pl. B 3.

[4] Rhomiopoulou 1997, 30-33 fig. 26-29.

[5] Micoff 1954, pl. I-II et XXV.

[6] Kitov, Barbet, Valeva 1997, 221-24 fig. 2-5 ; S. Steingräber, « Gab es eine *Koiné* in der mediterranen Grabmalerei der frühhellenistischen Zeit ? », *in* : AIPMA 1998, 201-206 pl. XXXIV fig. 5 ; Valeva 2005, 134-47 (sur les rinceaux d'Alexandrovo : 143).

[7] Makaronas, Yiouri 1989, fig. 18-23.

[8] P. Wuilleumier, *Tarente des origines à la conquête romaine* (Paris 1968) 77-84 ; G. Cawckwell, *Philip of Macedon* (Londres 1978) 42 ; H. B. Hatzopoulos, « La Macédoine de la protohistoire à l'âge hellénistique : aspects et problèmes », *in* : *Magna Grecia Epiro e Macedonia, Atti Magna Grecia* (Tarente 1985) 17-43 ; E. Lepore, « Il problema storico dei rapporti tra Epiro e Magna Grecia », *ibid*, 7-15 ; R. Werner, « Alexander der Molosser in Italien », *in* : W. Will, J. Heinrich (éd.), *Zu Alexander d. Gr. Festschrift G. Wirth* I (Amsterdam 1988) 335-50 ; Momigliano 1992, 171-78 avec références.

[9] H. Hauben, « Philippe II, fondateur de la marine macédonienne », *Anc. Soc.* 6 (1975) 51-59 ; Hammond, Griffith 1979, 510 ; A. M. Prestianni Giallombardo, « Philippo e l'occidente », *Ancient Macedonia* V (Thessalonique 1993) 89-91.

encadre une composition où sont représentées Thétis et les Néréides apportant les armes d'Achille, datée vers 400 av. J.-C.[1], et donc largement antérieure à l'apparition des rinceaux sur les vases italiotes. Sur cette corniche simple, des tiges ondulées naissent de part et d'autre d'un plant d'acanthe basse, flanqué de volutes alternées d'où se détachent des corolles de fleurs se terminant par une fleur ou par un bouton. Il s'agit, en fait, du même motif que celui qui est adopté sur le trône, sauf qu'ici les volutes ne sont pas doubles et que les effets de la troisième dimension y sont nettement moins sensibles, ce qui paraît logique si l'on tient compte de la différence des techniques et des matériaux de deux documents – la mosaïque est réalisée au moyen de cailloux en noir et blanc – ainsi que de l'antériorité chronologique de la mosaïque par rapport au trône. Enfin, il convient de rappeler que la frise végétale du trône n'est pas une peinture mais un bas relief en marbre peint et que de ce point de vue, elle renvoie de manière plus directe au décor monumental[2] et aux frises en bas relief décorant des documents funéraires en marbre[3] contemporains ou légèrement antérieurs, plutôt qu'à l'exubérance végétale de la peinture de vases apulienne.

LA COMPOSITION FIGUREE DU DOSSIER (pl. 6, 7, 8.1, 9)

Encadrée sur trois côtés par la corniche végétale, la composition figurée occupe le centre du dossier[4]. La scène représente le quadrige d'Hadès et de Perséphone figuré de face, en pleine majesté. Dans un tel contexte funéraire, il semble que le couple divin soit arrivé pour guider le défunt vers le royaume de l'au-delà, sans l'intermédiaire d'Hermès Psychopompe, que nous verrons figuré sur la « Tombe du Jugement » à Lefkadia et sur la « Tombe de

[1] Andronikos 1964, fig. 3 ; *Grèce classique* fig. 335.

[2] Il me semble intéressant de rapporter à ce sujet que la différence stylistique notable entre le rendu schématique des palmettes et des fleurs de lotus de type traditionnel sur l'entablement de la pseudo-façade de la « Tombe d'Eurydice » et l'exécution nettement plus libre et plus réaliste des rinceaux du trône, caractérise aussi le décor des premiers monuments où apparaissent des motifs végétaux réalistes, comme par exemple le temple d'Aléa Athéna à Tégée et la tholos de Delphes que nous avons évoqués plus haut, datés vers 370-360 av. J.-C., où à côté des rinceaux aux formes plastiques nous assistons à l'emploi conjugué de palmettes et de fleurs de lotus de type traditionnel.

[3] En Attique, les rinceaux, qui sont utilisés sur des monuments funéraires dès le début du IV^{e} siècle, finissent par acquérir une plasticité stylistiquement très proche des rinceaux en relief de la « Tombe d'Eurydice » sur les anses d'une série de lécythes en marbre attiques, datés dans le troisième quart du IV^{e} s. av. J.-C. (B. Schmaltz, *Untersuchungen zu den attischen Marmorlekythen* [Berlin 1970] 52, 54, 73 n° B26 ; A. M. Proukakis, *The Evolution of the Attic Marble Lekythoi* [1973] 412 n° P46 ; Kaltsas 2001, 203 fig. 408. Voir aussi lécythe et loutrophore en marbre au musée archéologique du Pirée (Steinhauer 2001, 284, fig. 405-446). Nous retrouvons le décor aux frises végétales en bas relief sur une série de stèles achéennes du III^{e} s. av. J.-C. (J. A. Papapostolou, *Achaean Grave Stelai* [Athènes 1993] fig. 45-58).

[4] Son format nous renvoie à celui des *pinakes*, accrochés jadis sur les murs de la stoa *poikile* d'Athènes ou exposés dans la pinakothèque des Propylées, même s'ils étaient réalisés, selon toute vraisemblance, sur un support de bois. Voir Syn., *Epist.* 136. Les plaquettes de bois trouvées à Pitsa (Musée National d'Athènes) représentent les plus anciens exemples (vers 540-530 av. J.-C.) de la peinture grecque sur un support mobile. Voir M. Orlandos, *Enciclopedia dell'Arte antiqua, classica e orientale*, VI (1965) 200-206 et C. Rolley, « Une résurrection : la peinture grecque », *Archéologia* 89 (1975) 19.

Perséphone » à Vergina. L'ensemble de la scène est construit dans un parallélogramme, à l'intérieur duquel les figures sont placées selon un schéma pyramidant renversé. Les chevaux sont représentés au galop dans des poses cabrées, écartés obliquement, deux de chaque côté. Cette disposition, interprétée comme une ruse de la part du peintre pour mettre en valeur les deux personnages divins, reflète plutôt, à mon avis, sa difficulté dans le rendu d'une représentation frontale, ou presque frontale, qui aurait nécessité la réalisation d'un raccourci très audacieux et marque les limites mêmes de son art. En fait, une série de détails dans la réalisation de cette composition, démontrent – malgré le grand soin du peintre dans l'élaboration des chevaux et en particulier de leurs têtes – qu'il maîtrise mal les effets de perspective, comme nous verrons par la suite, ce qui expliquerait son choix de représenter les chevaux en vue de trois quarts plutôt que de face. Par ailleurs, il s'agit d'une vue beaucoup plus convenable puisqu'elle permet de dégager complètement les corps des deux animaux, qui occupent ainsi toute la surface disponible du tableau et rendent plus majestueuse l'épiphanie du couple divin. Une telle représentation créait, selon toute probabilité, une impression picturale satisfaisante aux yeux des spectateurs anciens, habitués à une série de conventions dans le rendu de la troisième dimension et dans la suggestion de l'illusion spatiale.

Les dieux des Enfers sont vêtus d'un chiton blanc à manches courtes et d'un *himation* rose (la couleur renvoie ici, très probablement, comme nous le verrons aussi dans la tombe de Perséphone, à un tissu de pourpre royale, comme celui qui était posé sur le trône). Le chiton de Perséphone est orné au centre d'un bandeau rose horizontal qui reprend la couleur de l'*himation*. A gauche, Hadès tient dans la main gauche les rênes des chevaux, et dans la main droite l'aiguillon, coupé vers le haut par le cadre du tableau. Son bras droit est tendu et légèrement plié en avant, indiquant une direction vers la droite, confirmée par l'orientation des regards du couple divin. La disposition des bras gauches des dieux est similaire, ils sont représentés pliés et en raccourci car ils maintiennent l'*himation* qui tombe de leurs épaules. A droite, Perséphone, placée au centre de la composition, tient de la main gauche un sceptre terminé en fleur de lys dorée et de la main droite elle écarte son *himation* dans le geste typique du dévoilement, appelé par convention « geste d'Héra », qui renvoie à l'hiérogamie[1]. L'expression nonchalante de Perséphone, accentuée par les commissures de lèvres tombantes, trouverait des parallèles chez d'autres figures féminines représentées dans des contextes funéraires, comme par exemple sur un certain nombre des stèles peintes de Vergina[2] et de Démétrias[3], ou sur le tympan de la « Tombe des Palmettes » à Lefkadia. Sur le visage d'Hadès, malgré des zones illisibles à cause d'altérations des pigments, on arrive à distinguer le tracé des yeux au regard fixe, qui souligne le caractère terrible et déterminé du dieu. Quoi qu'il en soit, le peintre parvient à faire sentir l'*ethos*[4] des dieux des Enfers par l'autorité que traduit leur expression. Leurs postures rigides et leurs attitudes réservées leur

[1] Ch. Karouzos, « Τηλαυγὲς μνῆμα », *in* : *Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὀρλάνδον*, vol. III (Athènes 1965) 278-79 et K. M. Kondoleon, « Ἀρχαϊκὴ ζῳφόρος ἐκ Πάρου », dans le même volume 365 sq. ; Dentzer 1982, 485-89.

[2] L'exemple le plus proche est la stèle dite « de la Madonna » (*Philippe de Macédoine* 148 fig. 78).

[3] Comme par exemple les stèles de *Phila* et de *Aphrodeisias* (Arvanitopoulos 1928, pl. III et VI).

[4] Sur les problèmes posés par le terme d'*ethos* voir Pollitt 1974, 184-89 ; Rouveret 1989, 129-33.

confèrent un caractère solennel, propre à une épiphanie en majesté. Les formes compactes des draperies soulignent, elles aussi, l'aspect statique des corps. Une série de lignes grisâtres suggèrent les plis sur l'*himation* d'Hadès, à peine lisibles sur l'habit de Perséphone[1] (pl. 8.1).

La disposition gracieuse des chevaux contraste presque avec la rigidité des postures des dieux et le résultat plastique de leur exécution délicate nous renvoie à la notion de *charis*, qui d'après Pline distinguait l'art d'Apelle[2] et qui avait dû représenter une qualité essentielle de la peinture grecque. En fait, la rigueur manifeste dans le dessin des formes animalières, mais aussi dans les effets de couleur recherchés semble dépasser en qualité, autant qu'on puisse en juger, le traitement des figures humaines. La grande précision du tracé dans la représentation de différents détails morphologiques des têtes chevalines, tels les yeux qui s'enfoncent dans les paupières, les narines dilatées ou les dents qui apparaissent dans les bouches entrouvertes, témoignent d'une observation scrupuleuse de l'aspect physique de l'animal et nous offre l'un des portraits les plus magnifiques de cet animal dans l'art antique. L'exécution raffinée des queues et des crinières courtes aux mèches dorées, la lumière sur la pupille des yeux qui les rend brillants et expressifs, sont les signes d'une technique méticuleuse qui s'attache à l'exactitude des détails[3] et s'essaie à la réalisation des effets de clair-obscur (pl. 9).

Cependant le peintre semble nettement moins concerné par l'exécution précise du char, où nous constatons des effets de perspective fautifs[4]. Car en dépit de la représentation de la caisse du char de trois quarts vers la droite, le parapet rose semble être vu de face, dépourvu de toute ombre qui aurait engendré l'impression d'une disposition oblique, de même que le couple divin, dont les têtes en léger trois quarts se tournent vers la gauche. La pièce verticale (*ρυμός*) qui est fixée sur la barre horizontale inférieure du char à laquelle sont attachées les roues et le joug rectiligne sur lequel sont fixées les boucles qui assurent le passage des guides, est sensiblement décalée vers la gauche au lieu d'être représentée au centre du parapet et elle semble se diriger aussi vers la gauche, en désaccord flagrant avec la direction du char vers la droite, comme l'indiquent le côté ombré du char et la disposition oblique des roues[5]. De plus, l'ombre portée sur la barre horizontale inférieure suggère elle aussi une vue de face plutôt qu'une vue de trois quarts. C'est ainsi que le résultat obtenu ne parvient pas à donner l'impression convaincante et réaliste d'un char vu en perspective. La comparaison du char de la « Tombe d'Eurydice » avec celui de la « Tombe de Perséphone » rend d'autant plus évidentes les faiblesses dans le dessin de la part du peintre qui a réalisé la peinture du trône.

---

[1] L'assombrissement des teintes originales de la composition, dû très probablement à la décomposition du tissu de pourpre qui recouvrait le dossier du trône, ne permet pas une description très précise des nuances chromatiques, qui primitivement devaient avoir des tons plus clairs.

[2] « *Ce qui distingue surtout son art, c'est la grâce. Il y avait de son temps de très grands peintres: mais ils manquaient, disait-il, de cette beauté qui lui était propre et que les grecs appelaient charis. Apelle leur accordait tout le reste mais sur ce point se déclarait sans égal.* » Pline (35.79), trad. *Rec. Milliet* 357 n° 475.

[3] Cette technique nous renvoie effectivement aux termes d'*akribeia* ou de *diligentia*. Qualités qui se manifestent aussi, comme nous le verrons, sur la scène de chasse de la tombe de Philippe II. Pour ces termes voir Pollitt 1974, 256-58 et Rouveret 1989, 30, 50, 272 et 448.

[4] Sur les problèmes de la « perspective » dans la peinture de Macédoine voir Brécoulaki 2004b.

[5] Sur les différentes parties des chars voir Manakidou 1994, 298-99.

Cependant, il faudrait aussi se demander dans quelle mesure l'intention du peintre était bien de produire une représentation « naturaliste » du quadrige divin, plutôt que de suggérer l'impression d'une épiphanie en majesté, qui de toute façon n'avait rien à voir avec le monde naturel. En ce qui concerne l'éclairage, si nous nous éloignons des éléments précis de la composition – où les effets de clair-obsur peuvent effectivement sembler très réussis, en particulier pour les têtes des chevaux – pour l'appréhender dans son ensemble, nous constatons que la lumière ne provient pas d'une source unique. C'est ainsi par exemple que le couple des chevaux de gauche est éclairé par la gauche, alors que le char est manifestement éclairé de droite et par devant. Par ailleurs, les corps des chevaux blancs sont des sources lumineuses en elles-mêmes et confèrent ainsi un aspect de splendeur au couple divin qui apparaît derrière leurs croupes.

FORME ET COULEUR

L'harmonie chromatique de la composition est basée sur l'emploi des couleurs appartenant plutôt à la gamme « chaude ». En dehors du blanc et du noir, la palette du peintre semble contenir essentiellement des rouges et dérivés, allant du rose clair au rouge foncé et allant du jaune vif au brun. Dans l'ensemble, l'impression coloriste transmise est nuancée et s'oppose aux couleurs saturées et vives employées sur la corniche. Sur un fond clair en gris-bleu se détache le quadrige du couple divin. Seules les formes en brun foncé des chevaux extérieurs créent un contraste fort avec le fond clair, en fermant avec leurs masses sombres la composition de deux côtés. Les habits roses du couple divin se distinguent à peine de la couleur du parapet du char. Le peintre emploie le blanc pour modeler les corps des chevaux intérieurs et les chitons des dieux.

Un effet de vivacité est créé par les lacets rouges sur les corps blancs des chevaux ainsi que par les lacets jaunes dont les formes lumineuses ressortent sur les surfaces foncées des corps chevalins. Les surfaces métalliques de la feuille d'or appliquée pour indiquer les boucles d'oreilles, le collier et le bout du sceptre de Perséphone[1]

[1] L'application de la feuille d'or sur la peinture de la « Tombe d'Eurydice » rappelle le décor de certains vases de Kertch, comme l'a mis en évidence P. Moreno (Moreno 1997, 11-12 et Moreno 2000, 102-105) et trouve des parallèles avec la dorure appliquée sur les caissons du plafond peint du tombeau thrace d'Ostrusha où l'on trouve aussi, sur le portrait d'une jeune femme, l'indication du collier en feuilles d'or (Kitov, Barbet, Valeva 1997, 222-23 fig. 2-4 et Valeva 2005, 60 pl. 5). Des feuilles d'or servaient à indiquer des bijoux féminins aussi sur les portraits du Fayoum (M. Nowicka, *Le portrait dans la peinture antique* [Warsaw 1993] 112 et 312 ; Doxiadis 1995, 99). Sur l'emploi de la dorure sur la peinture romaine voir A. Barbet, C. Lahanier, « L'emploi de la feuille d'or dans la peinture romaine », *in* : *Les méthodes physicochimiques d'analyse des œuvres d'art, Journées d'études d'Athènes, Actes* (Athènes 1983) 259-76. Un tableau récapitulatif de l'emploi de la feuille d'or dans le monde romain et une carte de son extension sont proposés par A. Barbet, à partir des treize exemples jusqu'à présent découverts (Barbet 1990, 263 fig. 9 et du même auteur : « Qu'attendre des analyses des pigments ? », PACT 1987, 167 fig. 8). La synthèse de ses constatations est la suivante : l'emploi de la feuille d'or ne connaît pas de limites dans le temps ni dans l'espace (I^{er} s. av. J.-C. – III^{ème} ap. J.-C.) ; on la trouve exclusivement sur les plafonds et les voûtes ou sur le haut des parois où elle est fréquemment associée au stuc ; elle ne sert pas pour combler un fond, mais pour mettre une touche brillante ; elle est souvent posée sur un fond peint en ocre jaune ou rouge, pour renforcer l'éclat de l'or qui serait moindre sur un fond blanc, visible au travers

reflètent la lumière et attirent l'œil du spectateur[1].

La recherche d'effets plastiques dans la représentation des figures se traduit par le rendu étudié des ombres et des lumières et une nette délimitation des formes au moyen de la couleur qui nous renvoie au texte de Pline à propos de la technique mise en œuvre par Parrhasios[2] ainsi qu'aux procédés subtils mentionnés par Quintilien (8.5.26)[3]. Le peintre a représenté chaque fois les formes claires sur un fond sombre et *vice versa* afin de faire ressortir convenablement le volume des figures : la forme arrondie des croupes blanches des chevaux intérieurs se détache sur le rose des manteaux, en encadrant et en soulignant leur volume ; leurs pattes de devant sont figurées sur le marron des chevaux extérieurs, ce qui délimite et met parfaitement en valeur leur forme[4]. Avec le même type de contraste, la silhouette des chevaux bruns ressort sur le blanc du fond, ainsi que le bras droit d'Hadès. L'impression du volume est réalisée par de subtils dégradés du même ton, allant du plus clair au plus foncé, selon le procédé technique de clair-obscur ou *skiagraphia*[5]. Les ombres et les lumières sur les corps des animaux sont réalisées par un système de brossage fin qui permet une exécution minutieuse et calculée.

---

de la mince feuille d'or translucide ; il s'agit d'or à la feuille, pur, sauf dans deux cas où les analyses ont révélé un faux caisson avec du laiton et un autre, en alliage d'or et d'argent.

[1] Leon Battista Alberti dans son traité sur la peinture (*Della Pittura* 49) critique l'emploi de l'or sur les peintures à cause de sa valeur variable, phénomène dû à sa haute réflectivité et aux angles variés selon lesquels sont regardés les différentes parties du tableau par les spectateurs. La feuille d'or sur une peinture reflète la lumière réelle présente dans l'espace du spectateur et non la lumière imaginaire transmise de la peinture même (« ...Even though one should paint Virgil's Dido whose quiver was of gold, her golden hair knotted with gold, and her purple robe girdled with pure gold, the reins of the horse and everything of gold, I should not wish gold to be used, for there is more admiration and praise for the painter who imitates the rays of gold with colours (...) in a flat panel with a gold ground (...) some planes shine where they ought to be dark and are dark where they ought to be light » (L. B. Alberti, *On Painting and Sculpture*, éd. et trad. C. Grayson [Londres 1972], 92-93 ; *Colour* 10-11).

[2] Pline (35.67) vante Parrhasios pour son habileté à bien dessiner les contours: « ...dessiner les limites du corps, enfermer dans un contour exact une peinture, voilà qui se trouve rarement exécuté avec succès. Car l'extrémité doit tourner et s'achever de façon à donner l' impression qu'il y a autre chose derrière elle et à voir même ce qu'elle cache. » *Rec. Milliet* 241 n° 292. La finesse des contours fut admirée aussi chez Apelle (Hér., *Hist.* 4.73 ; Pline 35.81-84).

[3] « Et une peinture dans laquelle la couleur ne souligne pas les contours est dépourvue de relief, c'est pourquoi les artistes même lorsqu'ils ont placé plusieurs objets dans un seul tableau les séparent par des espaces vides pour éviter que les ombres ne tombent sur les corps. » Trad. Rouveret 1989, 285.

[4] Pline (35.131) nous informe que le peintre Nicias, défenseur des tendances traditionnelles d'un style défini comme « austère » par Denys d'Halicarnasse (*De comp. verb.* 6.22.1), fut un observateur scrupuleux des ombres et des lumières et « prenait le plus grand soin pour que ses peintures ressortent bien sur le fond » (*Rec. Milliet* 293 n° 372 ; Rouveret 1989, 266 et 285).

[5] Sur la notion de *skiagraphia* voir Pollitt 1974, 251-52 ; l'auteur selon les textes propose diverses interprétations : « sketch », « outline », ou « chiaroscuro » ; Keuls 1975, 1-15 et Keuls 1978, 72-87, qui traduit le terme de *skiagraphia* comme « an impressionistic technique, using divisions of bright colors and relying on the phenomenon of optical color fusion » ; Rouveret 1989, 39-59, où l'auteur propose les deux sens de *skiagraphia* : « contour » mais aussi « esquisse » et « peinture en trompe-l'œil » et Bruno (Bruno 1977, 27-30), qui reconnaît deux styles de *skiagraphia*, l'un correspondant à la peinture de Zeuxis et l'autre correspondant à la peinture d'Apollodoros. Les notions de *tonos* et *armoge* mentionnées par Pline (35.29) et la notion de *luminum umbrarumque rationem* citée par Quintilien (*Inst. Or.* 12.10.4), faisaient partie de la terminologie de la *skiagraphia*.

L'admirable modelé des têtes des animaux témoigne d'une grande maîtrise de l'emploi de la couleur. Pour l'exécution des têtes des chevaux bruns l'artiste a joué sur les différentes nuances du brun, en superposant des touches de jaune et de blanc pour indiquer les zones de lumière[1] ; la bouche de l'animal est peinte en tons de gris rehaussé de blanc aux extrémités, tandis que les narines sont indiquées par quelques touches de bleu appliquées sur le noir (pl. 9). Pour la tête du cheval blanc, l'artiste a procédé d'une manière inverse, c'est-à-dire qu'il n'a tracé que des ombres sur le fond blanc, par des touches de gris dilué qui se fondent avec le rose clair au niveau de la bouche. Sur les têtes des chevaux le rendu de l'ombre de la bride est réalisé par une mince ligne de couleur foncée qui crée un effet de distance. Le même type de traitement a été suivi pour l'exécution des corps.

Une série de rapprochements ont été déjà proposés[2] entre la peinture du trône et les peintures du sarcophage en albâtre, dit « des Amazones », découvert à Tarquinia, un document peint d'importance majeure, daté vers la fin du IV^{e} s. av. J.-C., et sur lequel nous reviendrons en plusieurs occasions au cours de cette étude. Il est vrai qu'il existe des parallèles entre ces deux documents peints, dont les techniques d'exécution sont très proches, puisqu'ils sont réalisés sur des supports en marbre ou en albâtre et non sur des surfaces murales. En effet, nous retrouvons sur les peintures du sarcophage le même souci du rendu des détails et une même exécution raffinée des chevaux, qui présentent aussi une certaine parenté stylistique avec les chevaux du trône et qui sont à peu près à la même échelle, des effets de clair-obscur assez recherchés en même temps que des applications de perspective fautives, du même ordre que celles qu'on a relevées sur la peinture de Vergina (pl. 10). En outre, il est particulièrement intéressant de constater l'emploi de deux couleurs différentes, dans la réalisation des personnages divins sur le trône (brun-orangé pour le corps et le visage d'Hadès, et rose pâle pour Perséphone), pour marquer la distinction entre homme et femme[3], procédé que nous retrouvons sur les figures du sarcophage, où la différence entre la couleur rose claire des Amazones et le brun plus ou moins foncé appliqué sur les guerriers grecs est d'autant plus évidente que la surface picturale est remarquablement conservée. Cependant, il faut aussi souligner des différences dans l'exécution des figures du sarcophage par rapport au couple divin du trône, puisque dans le premier cas nous constatons des effets

[1] Nous savons par Pline (35.126) que le peintre Sicyonien Pausias avait renoncé à ce moyen afin de rendre convenablement la masse des figures, procédé utilisé aussi dans la mosaïque d'Alexandre. Par ailleurs, le passage de Plutarque (*Fragmenta* 14.6 *sq.*) sur l'impression du relief que crée l'effet de lumière, atteste l'emploi du blanc: « ..en effet, tout ce que l'on voit à travers du noir a un aspect concave ; c'est pourquoi les peintres, quand ils veulent donner du relief à un objet, le peignent en blanc ; quand ils veulent obtenir un effet de creux et de profondeur, ils le peignent en noir. » *Rec. Milliet* 51 n° 51.

[2] Scheibler 1994, 86 ; Villard 1998, 218-20.

[3] Il s'agit d'une convention esthétique qui remonte à la tradition des vases à figures noires, adoptée de façon constante dans les peintures murales étrusques. Une légère différenciation dans la couleur des carnations est appliquée aussi sur les personnages peints qui ornent la façade de la tombe I du tumulus Bella à Vergina. Selon Théophraste (*De Lap.* 51) les peintres employaient une variété d'ocre rouge, appelée *miltos* ou *rubrica*, pour réaliser par mélange des couleurs le *ἀνδρείκελον* (couleur chair). E. Keuls (Keuls 1975, 5 n. 28) souligne l'absence d'un terme, dans la littérature antique, pour désigner une mode de carnation pour les femmes. A ce propos voir aussi Cage 1981, 4 n. 14.

de clair-obscur plus marqués, en particulier sur les visages, au moyen de rehauts lumineux ou de touches des couleurs rosâtres qui dessinent les joues. Par ailleurs, la pratique des hachures grises et noires, parallèles et entrecroisées, pour ombrer les visages humains ou les corps des chevaux que nous observons sur le sarcophage, est complètement absente sur les figures du trône, où l'on constate en revanche une fusion progressive des teintes et des passages tonals plus subtils. Il faudra aussi noter que le dessin des formes et en particulier des chevaux, sur le sarcophage, est plus nerveux et donne ainsi une impression de mouvement plus prononcée par rapport aux chevaux de Vergina, dont les formes sont plus souples. Enfin, il y a une différence qui me paraît significative entre les deux documents, mais qui n'a jamais été prise en considération : l'emploi d'une couleur rose intense qui recouvre les longs côtés du sarcophage et sert de fond coloré pour les scènes figurées. Il s'agit d'un choix esthétique qui affecte de manière déterminante les harmonies chromatiques de ces peintures et par conséquent leur style. Par ailleurs, c'est un élément qui, à mon avis, ne permet pas de faire remonter le sarcophage jusqu'au troisième quart, voire jusqu'au milieu du IV[e] s. av. J.-C., comme on l'a récemment proposé[1].

F. Villard, dans l'article cité plus haut à propos de l'origine du décor floral en Macédoine, rapproche le traitement des chevaux du trône de la « Tombe d'Eurydice » ainsi que le rendu des personnages divins, en particulier les visages en léger trois quarts de face et la fixité des yeux, du style pictural des peintres tarentins[2], tel qu'il se reflète sur le « Sarcophage des Amazones » et sur les vases apuliens. En fait, la confrontation qu'il propose entre le quadrige de face de la « Tombe d'Eurydice » et le bige du cratère à volutes de Ruvo (Jatta 1088) dans la manière du peintre de la Naissance de Dionysos, s'avère très convaincante, de même que les analogies entre l'hiératisme majestueux qui caractérise les divinités infernales de Vergina et un certain nombre des figures empruntées au répertoire du peintre de Darius[3]. Cependant, malgré ces confrontations intéressantes qui attestent, sans aucun doute, des recherches plus ou moins parallèles dans le domaine de la représentation picturale au cours du IV[e] siècle dans des secteurs différents du monde grec, il me semble excessif d'aller jusqu'à attribuer la peinture de la « Tombe d'Eurydice » à un peintre originaire d'Apulie, comme le fait l'auteur. Décidément, je serais plus tentée de chercher du côté de la « grande peinture » l'origine des motifs empruntés dans la peinture vasculaire, plutôt que le contraire, même quand il s'agit d'œuvres d'excellente qualité, comme par exemple celles des peintres de l'Ilioupersis ou de Darius. Et bien que je doute personnellement de l'origine étrusque des peintures du « Sarcophage des Amazones »[4] et que je considère comme plus probable leur réalisation par un peintre grec, peut-être occidental, il faut admettre que leur origine tarentine reste encore à démontrer[5].

---

[1] Scheibler 1994, 86.

[2] Villard 1998, 219-20.

[3] *Ibid*, n. 93.

[4] Brecoulaki 2001, 21-25.

[5] Pour une attribution à Tarente des peintures du « Sarcophage des Amazones », voir *Grèce hellénistique* 106-109 ; Moreno 1987, 194 ; Scheibler 1994, 86. Pour une attribution à un peintre étrusque, voir P. Bocci, « Il

MATERIAUX ET TECHNIQUES

La surface picturale du dossier, regardée en lumière rasante, présente des surépaisseurs, et nous observons par endroits de remarquables empâtements de matière : les corps des chevaux blancs, par exemple, sont réalisés par des touches de blanc cassé et gris-jaune, qui se superposent d'une manière désordonnée et qui créent un effet de *pastos*, plus important que celui dont témoignent certaines stèles de Démétrias[1]. Il convient de noter ici que ces touches ne paraissent pas appliquées au pinceau, la couleur n'étant pas « peignée », mais semblent plutôt avoir été appliquées avec un instrument plat (peut être une spatule), de petites dimensions. En fait, avant de procéder aux analyses scientifiques, l'aspect physique de cette peinture nous incitait à penser qu'il pourrait s'agir d'une technique à l'encaustique, compte tenu des empâtements évidents de la matière picturale qui renvoient aux surfaces irrégulières qu'on peut observer sur certains portraits du Fayoum[2]. Il me semble intéressant de signaler à cet égard la différence notable entre la consistance pâteuse de la matière picturale de la peinture du dossier et l'aspect fluide et transparent des figures micrographiques réalisées sur les frises du trône et dont les dimensions et la technique d'exécution renvoient aux compositions paratactiques que nous retrouvons sur les traverses des klinés peintes, comme par exemple celles de la tombe de Potidée. Mais, la qualité picturale des figures du trône témoigne d'un niveau artistique bien supérieur à celui des expériences artisanales des peintres qui avaient réalisé des créations relativement modestes comme ces klinés. En revanche, il faut signaler une grande affinité stylistique et technique avec les figures peintes sur le bassin en marbre du musée J. P. Getty représentant les Néréides portant les armes d'Achille, où nous retrouvons des effets de transparence de la matière picturale et une gamme chromatique assez proches, au moins pour ce qui concerne les habits, ainsi que la même finesse dans le subtil dessin des formes[3].

Les taches sombres observées sur la surface du tableau, en particulier sur le corps d'Hadès et sur le cheval blanc de gauche, sont les traces de la décomposition d'un tissu de pourpre qui aurait été primitivement étendu sur le dossier du trône[4].

---

sarcofago tarquiniese delle Amazzoni al Museo archeologico di Firenze », *Studi etruschi* 28 (1960) 109-25 ; E. Mavleev, *LIMC* I (1981) 659.

[1] von Graeve, Helly 1987, 27.

[2] G. L. Stout, « The Restoration of Fayum Portrait », *Technical Studies in the Field of Fine Arts* 1 (1932) 82-93 ; B. Ramer, « The Technology, Examination and Conservation of the Fayum Portraits on the Petrie Museum », *Studies in Conservation*, 24 (1979) 1-14 ; Alexopoulou-Agoranou *et al.* 1993, 281-95 ; Doxiadis 1995, 93-101 ; Colinart 2001, 254.

[3] Sur le bassin du Musée J. P. Getty (*85.AA.107*, Dm. 56 cm) voir C. Vermeule, *GettyMusJ* 14 (1986) 180 ; *ibid*, 15 (1987) 32 ; J. Frel, *Studia varia* (1988) 68. Sur les pigments identifiés voir Wallert 1995.

[4] Comme sur le vase du peintre de Darius (Collection privée. Cambitoglou *et al.* 1986, 148) ; Andronikos 1987, 378. Les analyses scientifiques ont attesté, en fait, la présence de la pourpre tyrienne (Kakoulli 2001, 267 ; sur l'étoffe en pourpre et or dans le larnax de la tombe de Philippe II voir Andronikos 1984, 195 fig. 156-157). Il semble que les étoffes pourpres auraient représenté déjà à la cour de Macédoine un signe de prestige et de luxe. D' après I. Kalléris « Tous les macédoniens portaient la chlamyde, sans aucune distinction de forme, avec cette différence que la chlamyde des rois et des nobles macédoniens se distinguait de celle des particuliers par la couleur : la première était toujours teinte de pourpre et souvent brodé d'ornement. Elle constituait de la sorte un

La peinture du dossier du trône de la « Tombe d'Eurydice » nous offre un exemple unique d'un tableau antique réalisé selon une technique à la détrempe utilisant comme liant la gomme arabique, impliquée à diverses étapes de l'exécution picturale, où elle assume à chaque fois des fonctions différentes.

LES ETAPES PRELIMINAIRES

Le dessin peint

La surface bien conservée de la peinture ainsi que le nombre relativement petit de microprélèvements ne permettent pas de conclure de manière définitive sur les étapes préparatoires de l'exécution. Sur la surface lissée du marbre, pour autant que j'aie pu en juger personnellement, apparaissent – dans les endroits où les soulèvements et la disparition locale de la couche picturale laissent visibles quelques parties du support – les tracés noirs d'un dessin préliminaire qui aurait servi pour la mise en place des formes principales de la composition : on peut les distinguer au niveau des pattes des chevaux et de la queue du cheval extérieur droit, aussi bien que pour l'indication du char. La couleur noire du tracé semble bien tenir sur le fond, mais contrairement au dessin préliminaire qui a été employé sur les stèles de Démétrias[1], ici le dessin noir est complètement recouvert par des couleurs opaques. La présence d'un tracé incisé a été signalée par I. Kakoulli[2], mais lors de l'examen du trône avec A. Kottaridi nous n'avons pas pu vérifier cette observation[3].

L'application d'une couche d'apprêt

Sur la base des données analytiques, rien n'atteste l'application d'une couche d'apprêt uniforme sur la surface de marbre qui aurait servi de sous-couche aux couleurs, procédé conforme à l'exécution des stèles en marbre de Vergina[4] et de Démétrias. C'est la surface blanche du marbre qui réfléchit la lumière et donne de l'éclat aux couleurs. Cependant, nous avons constaté sur une des coupes stratigraphiques examinées par I. Kakoulli (échantillon VE/TE10) que le blanc de plomb, pigment onctueux, à pouvoir couvrant important, avait servi de sous-couche aux pigments organiques roses, employés, comme nous verrons, pour la réalisation des vêtements des dieux. Il s'agit d'un procédé technique que nous retrouvons aussi sur d'autres peintures de Macédoine et sur lequel nous reviendrons plus en détail par la suite.

---

des principaux signes extérieurs de la royauté et de la noblesse macédoniennes » (Kalléris 1976, 581 n. 9 et 596 sq.). Sur la valeur des étoffes pourpres voir aussi passage de Paus. 5.12.4.

[1] von Graeve, Helly 1987, 17-33.

[2] Kakoulli 2001, 268.

[3] L'existence de tracés préparatoires incisés est attestée sur les klinés en pierre de la tombe « macédonienne » de Potidée.

[4] Saatsoglou-Paliadeli 1984, 180-82 ; Saatsoglou-Paliadeli 1988, 137-46 ; Perdikatsis *et al.* 2002.

LES ETAPES PICTURALES

La réalisation du fond

Le fond blanc cassé aux nuances bleu pâle de la composition, appliqué en une couche assez consistante, qui délimite parfaitement les formes des éléments représentés, est réalisé avec du blanc de plomb mélangé à une petite quantité de bleu égyptien. Selon toute vraisemblance, le fond devait être appliqué avant le remplissage des formes par la couleur, puisque l'on distingue une série de détails, comme par exemple les crinières des chevaux ou les sceptres des dieux, qui semblent avoir été réalisés directement sur le fond.

Le remplissage des formes par la couleur

L'application des couleurs a été effectuée directement sur le support en marbre, en suivant le dessin préparatoire. La gamme des pigments identifiés comprend trois blancs : le blanc de plomb, le blanc d'os et le carbonate de calcium ; trois rouges et dérivés : le cinabre, la sandaraque naturelle, la laque de garance ; l'ocre jaune, le bleu égyptien et le noir de carbone. Le blanc d'os et la sandaraque n'ont été identifiés, pour le moment, sur aucune autre peinture de cette période. Le blanc d'os a été ajouté dans un mélange de cinabre et de blanc de plomb pour produire une teinte rose. La sandaraque a été mélangée au carbonate de calcium pour obtenir un mauve clair[1]. L'emploi du blanc de plomb présente un intérêt particulier. Il s'agit d'un pigment blanc très fréquemment utilisé dans la peinture ancienne et plus particulièrement sur des surfaces non poreuses et lisses comme le marbre ou l'albâtre. Sur la peinture de la « Tombe d'Eurydice » il a assumé des fonctions différentes selon les étapes de l'exécution picturale : tout d'abord, comme nous l'avons souligné plus haut, il a été appliqué en couleur de fond mélangé à du bleu égyptien ; employé pur, il a servi de couche d'apprêt à la laque organique rose et pour le modelage des corps chevalins blancs ; mélangé à d'autres pigments colorés il a permis d'en éclaircir le ton ; enfin, il a été aussi appliqué dans la dernière étape de l'exécution picturale pour indiquer les rehauts lumineux sur les têtes des chevaux. En fait, nous constatons que le blanc de plomb représente, avec le liant, un des composants majeurs du tableau, puisque le peintre l'emploie depuis les premières et jusqu'aux étapes ultimes de l'exécution et surtout dans le modelage de ses figures. Il me semble intéressant de souligner à ce sujet que ce pigment n'est pas attesté sur la frise végétale de la corniche, fait qui s'explique en fait si l'on tient compte du résultat chromatique et plastique que le peintre avait souhaité obtenir. Dans ce cas, contrairement à ce que montre la peinture figurative du dossier, le peintre s'intéresse à créer, avant tout, une impression de splendeur et il semble nettement moins concerné par le modelage plastique des formes au moyen de la couleur pour obtenir des effets de troisième dimension, à l'exception du culot d'acanthe, comme nous l'avons déjà noté. Par conséquent, il applique ses couleurs pures et saturées, sans procéder aux mélanges qui en auraient diminué l'éclat et atténué le ton. Sur les stèles de Vergina[2] le blanc de plomb n'a pas

[1] Sikalidis *et al.* 1996, 315.

[2] Saatsoglou-Paliadeli 1988, 143 ; Perdikatsis *et al.* 2002.

été utilisé en tant que pigment blanc *per se* mais uniquement, semble-t-il, en tant que charge pour les pigments colorés ou pour en atténuer le ton[1]. Par le mélange réel des pigments, le peintre enrichit sa « palette » et procède au modelage de ses figures. C'est ainsi par exemple qu'il obtient le brun sur les chevaux extérieurs en mélangeant du cinabre, de l'ocre jaune et du noir de carbone et qu'il ajoute du noir de carbone dans le blanc de plomb pour créer des zones ombrées sur les chevaux blancs.

Il s'agit d'une technique à la détrempe qui utilise comme liant, nous l'avons vu plus haut, de la gomme arabique. La gomme arabique aurait alors servi non seulement d'adhésif à la feuille d'or mais aussi pour lier les pigments. La technique picturale est fondée sur l'application de touches épaisses et couvrantes qui se superposent partiellement. Sur un premier ton moyen, plus ou moins uniforme, s'appliquent des touches plus foncées ou plus claires, très nuancées, qui produisent des passages légers de valeurs chromatiques, permettant à l'artiste d'arriver à un modelage très plastique des formes. Dans une dernière étape de l'exécution étaient indiqués les rehauts lumineux, admirablement modelés et dont le relief des touches se distingue en lumière rasante sur les chevaux bruns. Les feuilles d'or simulant les bijoux de Perséphone avaient aussi été ajoutées dans une étape ultime. Il convient de noter ici que contrairement à la technique de la dorure qui a été appliquée sur la corniche, sur la peinture du dossier la feuille d'or est posée directement sur la surface colorée en y adhérant uniquement au moyen de la gomme arabique, sans l'intermédiaire des couches d'apprêt ou d'une couche d'ocre jaune. Enfin, information intéressante que nous avons pu tirer de l'examen scientifique de la peinture du trône, on constate la présence d'une pellicule organique au-dessus de la couche picturale, composée ici aussi de gomme arabique légèrement jaunie[2], et qui représente une espèce de vernis destiné à protéger la peinture et à lui conférer un aspect plus brillant ou plus mate. La mise en œuvre de ce procédé sur la peinture de la « Tombe d'Eurydice » nous renvoie directement, en fait, au fameux passage de Pline (35.97) où le naturaliste souligne l'emploi par Apelle d'une espèce de vernis, *l'atramentum*, pour atténuer les tons vifs des couleurs « florides » de ses peintures[3].

[1] Sur les stèles de Démétrias il a été aussi employé en tant que couleur (von Graeve, Helly 1987, 26).

[2] Kakoulli *et al.* 2001, 267. Sur l'emploi des vernis dans la peinture égyptienne voir Le Fur 1994, 61-62.

[3] Sur les diverses explications de ce passage de Pline, voir le commentaire de Croisille 1985, 208-209 et Levidis 1994, 369-70. Je me demande s'il ne pourrait pas s'agir d'une espèce de « patine », similaire à celle qu'acquièrent les peintures avec le temps.

2. GRAND TUMULUS / « TOMBE DE PERSEPHONE »
(pl. 11-25)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT

La « tombe de Perséphone », une tombe à ciste monumentale construite en poros, fut mise au jour en 1977 par M. Andronikos au Sud-Est de la tombe de Philippe II et au Nord de l'édifice identifié par le fouilleur comme un hérôon. Les plaques de tuf qui recouvraient la tombe se trouvent au niveau des fondations de cet édifice, permettant de supposer que c'était le niveau du sol le moment de sa construction. A l'extérieur, la tombe mesurait 2,90 m sur 4,30 m et ses dimensions intérieures sont 3,50 m sur 2,09 m pour une hauteur de 3 m. Sa construction a fait l'objet d'un soin particulier, comme le montre l'anathyrose que comportent les plaques de couverture, pratique inhabituelle pour ce type d'édifices (pl. 11.1). Selon toute probabilité, sous la couverture passait un plafond de planches[1]. La tombe a été pillée dans l'Antiquité et les seuls vestiges qui ont été recueillis par les fouilleurs sont des tessons estampés à vernis noir et des fragments appartenant à un *pinakion* à vernis rouge, un coquillage en marbre, des traces d'or et de bronze, des perles en terre cuite dorées, une lamelle en bronze[2]. Les parois intérieures de la tombe – mis à part le mur Ouest, endommagé par le passage qu'y ont creusé les pilleurs – sont ornées de peintures d'une extraordinaire qualité[3], dont la composition principale qui occupe le mur Nord représente un thème mythologique, l'enlèvement de Perséphone par Hadès[4] (pl. 11.2). Sur le long mur Sud sont représentées trois figures féminines en qui le fouilleur propose de reconnaître les trois Parques[5] et le milieu du côté Est est occupé par une femme drapée assise sur un rocher, identifiable selon toute vraisemblance comme Déméter[6]. Un bandeau orné de griffons antithétiques de part et d'autre d'une fleur sur fond bleu, haut de 20 cm à peu près, limite la bordure inférieure des peintures et les sépare d'un socle peint en rouge de 1 m de hauteur, qui repose sur un soubassement de couleur noire, haut de 30 cm. La tombe est datée dans la deuxième moitié du IV^{e} s. av. J.-C., sur la base de la céramique et à partir de l'analyse stylistique des peintures murales[7].

---

[1] Parmi les restes du mobilier ont été recueillis des clous métalliques portant des traces de bois et des fragments de bois carbonisé (Andronikos 1994, 47). Sur d'autres exemples de tombes à ciste où a été attesté la présence des planches en-dessous des plaques de couverture voir Themelis, Touratsoglou 1997, 137 n. 23 avec bibliographie.

[2] Andronikos 1984, 66 ; Andronikos 1994, 47. Sur la céramique de la tombe voir Drougou 2005, 24-27.

[3] Andronikos 1984, 87-91 fig. 46-53 ; Andronikos 1994.

[4] Andronikos 1984, 88 ; Andronikos 1994, 50 sq.

[5] Andronikos 1994, 94-96.

[6] Andronikos 1984, 88 ; Andronikos 1987b, 374 ; Andronikos 1994, 78 et 95.

[7] Les squelettes trouvés à l'intérieur de la tombe étaient très perturbés et ne permettent pas pour le moment une identification précise du défunt. Il s'agit d'os appartenant à une femme, à un homme et à un nouveau-né. D'après une communication personnelle de A. Kottaridi qui a assisté à la fouille de cette tombe, le squelette masculin appartiendrait, selon toute probabilité, à un des violeurs assassiné au moment du pillage par ses

LES PEINTURES FIGUREES DE LA TOMBE (pl. 11.2, 12-23)

La scène de l'enlèvement de Perséphone sur le char d'Hadès[1], guidé par Hermès et en présence d'une jeune femme à l'allure juvénile, qui occupe presque toute la longueur du mur Nord de la tombe II de Vergina, représente une des peintures les mieux connues et les plus remarquables de l'art grec (pl. 11.2, 13-20). De l'angle supérieur gauche du mur partent des lignes ondulées rouge-orangé, représentant les foudres de Zeus. Sur le sol schématiquement représenté poussent des fleurs jaunâtres. Le premier personnage de la composition, à partir de la gauche, est Hermès Psychopompe[2] qui, placé sous les foudres mais plus à droite, court devant le majestueux quadrige, tenant de la main gauche les brides des chevaux galopants et de la main droite le caducée qui se termine par deux serpents entrelacés. Son buste est légèrement tourné en arrière pour contrôler la réussite de l'opération (pl. 18.1). Il est vêtu d'une chlamyde gonflée par le vent qui accompagne ses gestes hâtifs, et où l'on distingue des traces de couleur violette, et il est chaussé de sandales qui se nouent avec des lacets autour de la jambe. Sur sa tête il porte le pétase typiquement macédonien à larges bords. La scène est dominée par Hadès emmenant Perséphone sur un char tiré par quatre chevaux blancs galopant. Le dieu des Enfers s'appuie de la jambe droite sur le char, en même temps que le pied gauche touche encore le sol où l'on distingue les fleurs que Perséphone était en train de cueillir avec son amie, avant que le rapt n'ait lieu. Il tient de la main droite, accrochée autour de la barre du char, les rênes du quadrige et le sceptre (pl. 15.2), qu'il tend en avant dans son effort de trouver un équilibre sur le char fuyant, et de la main gauche il saisit Perséphone par la taille, qu'il emporte dans sa course. Il porte sur la tête une couronne de feuilles que l'on distingue à peine (pl. 14.2) et une bague à l'annulaire de la main gauche. Une riche étoffe drapée de couleur rose-violet, tombe de son épaule en lui couvrant partiellement le corps ainsi qu'une partie du corps de Koré qui tourne son corps et ses bras

---

compagnons, comme il arrive dans des cas similaires (voir par exemple le squelette d'un pilleur trouvé dans l'antichambre de la « tombe d'Eurydice », *La Macédoine* 156). Par ailleurs, le thème iconographique de la tombe ainsi que l'absence totale de restes d'armes ferait penser plutôt à une sépulture féminine (Andronikos 1984, 66). Sur d'autres hypothèses d'identification des défunts, voir Borza 1987, 105-21 ; Adams 1991, 27-33 ; Cristofani 1996, 112.

[1] Le thème représenté correspond aux descriptions des sources littéraires antiques (*Hymne Hom. à Dém.* 1 *sq.* ; Hés., *Théog.* 912 *sq.* ; Paus. 8.37.9 ; Diod. Sic. 5.2 *sq.* ; Ov., *Métam.* 5.393 *sq.*). Sur la traduction commentée des Hymnes Homériques voir Homère, *Hymnes*, texte établi et traduit par J. Humbert (Paris 1976) v. 5-20 et 406-33 ; N. J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter* (Oxford 1979) ; H. P. Foley (éd.), *The Homeric Hymn to Demeter : Translation, Commentary and Interpretative Essays* (Princeton 1994, 2ème éd.). La recherche la plus complète sur les sources littéraires relatives au mythe de l'enlèvement a été menée par R. Foerster, *Der Raub und die Rückkehr der Perspephone in ihrer Bedeutung für die Mythologie, Literatur und Kunstgeschichte* (Stuttgart 1874) et *idem*, « Analecten zu den Darstellungen des Raubes und der Rückkehr der Persephone », *Philologus Suppl.* 4 (1884) 631-722. Sur les représentations de ce thème voir aussi A. Lipari, *Il Rapto Proserpinae* (Trapani 1936) ; H. J. Rose, « The bride of Hades », *Cl. Phil.* (1925) 38-243 ; Lindner 1984 ; Cristofani 1996, 109-12 ; *LIMC* IV s.v. « Hadès ». Sur l'attestation du mythe dans la littérature antique jusqu'à l'époque impériale, voir Guimier-Sorbets, Seif El-Din 1997, 385.

[2] La présence d'Hermès n'est pas mentionnée dans l'Hymne homérique à Déméter. *LIMC* V s.v. « Hermès » et *LIMC* VI s.v. « Mercurius ».

parés de bracelets vers l'arrière en direction d'une figure féminine, identifiée comme une des nymphes Océanides[1]. Celle-ci a l'air terrifié et s'abrite sous son *himation* peint en jaune et violet, qui laisse dénudée la partie frontale du buste (pl. 19-20). Elle est agenouillée, le torse et la tête sont tournés vers la gauche, l'avant-bras droit levé s'approche du visage et ses paumes ouvertes aux doigts écartés dans un geste de désespoir expriment son incapacité à venir en aide à son amie. Elle est parée d'un collier sur le cou et d'un bracelet, pareil à ceux que porte Koré sur les deux bras. Au milieu de la paroi Est, la figure imposante de Déméter, haute de 0,62 m, semble abattue par le chagrin de la disparition de sa fille[2] (pl. 21). Elle est assise sur un rocher, enveloppée dans un ample manteau qui recouvre sa tête, représentée de trois quarts vers la droite. Son bras gauche est replié devant la poitrine, caché sous l'*himation* et de sa main droite, au bras plié, accoudé sur la jambe, elle semble soutenir le poids de sa tête légèrement penchée en avant. Son élégance se manifeste autant dans la longue draperie que dans son attitude nonchalante.

L'artiste ne représente que les éléments dont l'iconographie lui paraît indispensable pour l'évocation du mythe, sans intérêt pour reproduire un décor naturel, à l'exception de quelques fleurs représentées sur le sol et de rochers sur lesquels sont assises Déméter et la première figure de gauche du mur Sud. Cependant, malgré cette convention du fond uniforme, nous avons pu constater sur la scène du mur Nord un ensemble des manifestations qui visent à signaler au spectateur le caractère spatial de l'image en créant une illusion optique, sans pour autant suivre précisément les règles générales de la perspective[3] : l'enfoncement du couple des divinités vers l'intérieur crée une impression d'ampleur malgré les dimensions réduites de la surface du mur et les figures sont ordonnées de manière à rendre évident le sens de la fuite de l'ensemble vers la gauche.

Sur le long mur Sud, dont l'état de conservation ne permet pas une lecture très satisfaisante de la composition, l'on arrive à distinguer les trois silhouettes féminines, assez espacées l'une par rapport à l'autre, où M. Andronikos reconnaît les trois *Moires*[4] (pl. 22-23). De gauche à droite, apparaît la première figure assise sur un rocher, sur lequel elle s'appuie de la main droite, levant la main gauche vers la figure centrale de la composition. Elle est représentée de profil, les cheveux tirés en arrière en chignon, le buste nu, parée d'un collier et portant des bracelets (pl. 23). La disposition de son corps renvoie à la convention

---

[1] M. Andronikos avait pensé reconnaître initialement dans la figure placée à la droite de Perséphone la source Kyané, la nymphe qui essaya de s'opposer à l'enlèvement de Perséphone et qu'Hadès transforma en source (Andronikos 1977, 8 ; Andronikos 1984, 89). Cependant, dans sa dernière publication l'auteur l'identifie avec une des Océanides, compagnes de jeux de Perséphone avec lesquelles elle cueillait des fleurs dans la plaine nysienne juste avant l'enlèvement (Andronikos 1994, 72) ; Sur la représentation des Océanides dans d'autres documents archéologiques, voir *LIMC* VII s.v. « Okeanides » 30 et Guimier-Sorbets, Seif El-Din 1997, 390.

[2] L'identification de cette figure avec Déméter semble la plus plausible (*LIMC* IV s.v. « Déméter »). Cependant son expression triste et sa tenue pourraient aussi bien renvoyer à la représentation de la défunte.

[3] E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique* (Paris 1975) 68-93 ; T. Mikoki, « La perspective dans l'art antique. Théorie Grecque et pratique romaine », *XII Congrès d'Archéologie Classique* (Athènes 1988) 152-54. Sur les problèmes que pose le traitement de la « perspective » dans la peinture macédonienne voir en dernier Brécoulaki 2004b.

[4] Andronikos 1994, 89.

du buste tourné vers le spectateur avec les jambes tendant vers le profil, enveloppées dans une étoffe richement plissée qui cache le raccord difficile entre le buste et les hanches. La figure centrale, la moins bien préservée, semble aussi avoir été représentée le buste découvert, mais les dégradations de la surface picturale ne permettent pas d'en faire une lecture assurée. L'*himation* aux plis ondulés et parallèles qui se multiplient au niveau de la taille recouvre le bas du corps. La figure féminine se tient penchée vers la droite et en arrière, dans une attitude de détente symétrique et en mouvement divergent par rapport à la première figure de la scène. Son cou est paré d'un collier. Son bras droit est plié et tendu horizontalement, le coude vers l'extérieur, et sa main semble écarter l'*himation* du corps dans le geste typique du « dévoilement ». Le coude gauche semble porter le poids du corps qui s'appuie sur un objet indistinct (peut être un oreiller ?), le bras est plié à angle presque droit et l'avant-bras se tend vers le spectateur. Par la restitution du tracé incisé il semble que les jambes soient représentées l'une fléchie vers l'intérieur sous le siège et l'autre en détente, en avant. La dernière figure représentée sur le mur Sud est mieux préservée et l'on arrive à distinguer même des traits du visage, tels les grands yeux, le nez et la lèvre supérieure de la bouche entrouverte (pl. 22.2). Sa posture solide et sa tenue la rattache à la figure qui occupe le mur Est. Elle est vêtue d'un chiton et d'un long *himation* qui lui voile la tête, en laissant visibles des touffes des chevaux qui lui recouvrent partiellement le front. Son corps est figuré en position de trois quarts vers le spectateur, le bras droit est fléchi à angle droit, la paume ouverte s'orientant vers la gauche. Le bras gauche est plié aussi, l'avant-bras est porté vers le menton et l'index semble toucher la bouche dans un geste inhabituel. Contrairement à la scène du rapt où la force dramatique de la narration est renforcée par l'expressivité des visages et l'ample gesticulation des personnages, les quatre figures féminines des murs Est et Sud dégagent une impression d'impassibilité, d'autant plus que la composition du mur Sud manque de l'unité organique qui lie les personnages du mur opposé. Si l'on accepte l'identification des figures du mur Sud avec les trois Parques, que propose M. Andronikos[1], malgré l'absence d'attributs qui les auraient caractérisées de manière plus assurée, le programme iconographique de la tombe de Vergina représente un des rares exemples dans l'art antique qui mettrait en rapport direct la présence des Moires avec l'épisode du rapt[2].

---

[1] M. Andronikos (Andronikos 1994, 95) pense que cette identification est renforcée par une série d'informations fournies par Pausanias qui mettent en rapport les Moires et le culte de Déméter et Koré avec le mythe de l'enlèvement (Pausanias 2.4.7 ; 3.9.4 et 8.42.1-3 ; D. Kallipolitis-Feytmans, « Déméter, Core et les Moires sur les vases corinthiens », *BCH* 94 [1971] 45-65). Sur d'autres représentations des Moires plus tardives, voir Andronikos 1994, 96-97 où il propose comme exemples le puteal de Madrid (K. Schefold, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst* [1981] fig. 6), un sarcophage romain (Rome, Musei Vaticani 353 ; I. B. Kakridi, *Ελληνική Μυθολογία II* [Athènes 1981] fig. 126) et une mosaïque de Paphos (W. A. Daszewski, D. Michailidis, *Mosaic Floors in Cyprus* [Ravenne 1988] fig. 35-36).

[2] Les personnages qui se trouvent associés directement ou indirectement à l'épisode de l'enlèvement dans l'Hymne homérique à Déméter, en dehors de Déméter, sont Athéna, Artémis, Hécate (v. 438), Zeus (v. 3, 30, 77, 414), Dionysos (v. 991) et les nymphes Océanides (v. 5-14, 417-425). Dans la scène de la tombe de Vergina, la présence de Zeus qui, selon l'Hymne, approuve le rapt, se manifeste par les foudres qui jaillissent du ciel sur l'extrémité gauche de la scène. La présence de trois *Moires* associées à la scène du rapt de Perséphone par Pluton est aussi figurée dans la tombe de Vicenzo et Vibia à Rome (G. Wilpert, *Roma Sotterranea, le pitture delle catacombe romane* [Rome 1903] 134 fig. 132).

SUR LE THEME DE L'ENLEVEMENT DE PERSEPHONE PAR HADES DANS LA TRADITION ICONOGRAPHIQUE DE LA PEINTURE ANCIENNE

Le thème de l'enlèvement de Perséphone par Hadès, si fréquent qu'il soit dans la littérature ancienne, se manifeste assez rarement dans la tradition iconographique de l'art grec avant le milieu du IV^e^ s. av. J.-C.[1]. Parmi les documents les plus intéressants, en ce qui concerne les parallèles que l'on peut établir avec l'iconographie de la tombe de Vergina, se trouve une lamelle en or provenant d'une tombe scythe à Kul Oba, pas loin de Kertch (Panticapée), datée du milieu du IV^e^ s. av. J.-C. Sur la surface de la lamelle, nous retrouvons, en léger relief, la scène du rapt avec Hermès représenté devant le quadrige infernal, en présence des Océanides et de Zeus[2]. Cependant, ce n'est que dans le contexte de l'Italie méridionale que cet épisode devient particulièrement en vogue, où les scènes d'enlèvement se multiplient sur les panses des vases funéraires[3], pour connaître un nouveau succès à l'époque impériale[4]. L'emploi de ce mythe en contexte funéraire est aussi attesté dans la partie orientale du monde gréco-romain. Nous le retrouvons sur une série de tombeaux de Kertch[5], datés du I^er^ s. ap. J.-C., où les scènes d'enlèvement représentées sont aussi associées à d'autres personnages (Hermès, Kalypso, Déméter, Océanides), à l'intérieur de deux

---

[1] Les représentations les plus anciennes de ce thème se rencontrent sur les *pinakes* en relief de Locres provenant du sanctuaire de Perséphone, datés dans la première moitié du V^e^ s. av. J.-C. (H. Prückner, *Die lokrischen Tonreliefs* [1968] 68-76 fig. 11-14 ; *I Greci in Occidente* fig. 166, I). Dans la céramique attique la représentation de l'enlèvement de Perséphone a été attesté sur un vase trouvé à Eleusis, daté dans la seconde moitié du V^e^ siècle av. J.-C. (Musée d'Eleusis n° 1804; P. Hartwig, « Der Raub der Kore auf einem Vasenbild in Eleusis », *AM* 21 [1896] 377 sq. ;) ainsi que sur un bol hellénistique trouvé dans l'Agora (P 28544) signalé par S. Rotroff (Rotroff 2003, 224-25). Au cours du IV^e^ siècle, selon Pline l'Ancien, Praxitèle avait traité ce sujet en sculpture (34.69) et Nikomachos en peinture (35.108).

[2] E. H. Minns, *Scythians and Greeks* (1913) 202 ; Andronikos 1994, 109.

[3] Sur les vases italiotes, les scènes de l'enlèvement de Perséphone par Hadès où se manifeste de manière évidente la résistance de Koré, de manière analogue à la peinture de Vergina, apparaissent dans le troisième et le dernier quart du IV^e^ s. av. J.-C., vers 330/320. Dans les représentations antérieures de ce thème, Perséphone se dresse à côté d'Hadès comme l'épouse légitime sans qu'il y ait la moindre indication de refus de la part de Koré. K. Schauenburg, « Die Totengötter in der unteritalischen Vasenmalerei », *JdI* 73 (1958) 48-78 ; R. Lindner, « Die Giebelgruppe von Eleusis mit dem Raub der Persephone », *JdI* 97 (1982) 303-82 ; *RVAp* II pl. 333 ; A. D. Trendall, « A Campanian Lekanis in Lugano with the Rape of Persephone », *NumAntCl* 10 (1981) 165-95 ; Lindner 1984, pl. 4, n° 10, pl. 6-7, n° 18a, pl. 11, n° 19, pl. 12, n° 17 ; Andronikos 1994, 108-109.

[4] Parmi les représentations de ce thème dans le monde romain, entre la fin du I^er^ et le début du IV^e^ s. ap. J.-C., Lindner (Lindner 1984, 49-52, 55) a trouvé dix peintures murales et cinq mosaïques. Particulièrement intéressante est la mosaïque, déjà signalée par M. Andronikos (Andronikos 1994, 110-11), du *Colombarium* de la Villa Portuensis (K. Parlasca, dans W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümen in Rom* II [Tübingen 1966] 463-64 n. 1674) où sont représentées exactement les mêmes figures que sur la peinture de Vergina (Hermès, le quadrige infernal, Hadès, Perséphone et une amie de Koré). J. Oakley propose un rapprochement stylistique avec un fragment d'une peinture murale romaine, datée du I^e^ s. ap. J.-C., où est aussi figuré l'enlèvement de Perséphone par Hadès : J. H. Oakley, « Reflections on Nicomachos », *BABesch* 61 (1986) 71-76.

[5] Rostovtseff 1913-1914, pl. 49.1, 58, 89.1 ; T. A. S. Tinkoff-Utechin, « Ancient Painting from South Russia, the Rape of Persephone at Kertch », *BICS* 26 (1979) 13-26.

tombeaux alexandrins[1], datés du I^er^ et II^e^ s. ap. J.-C., d'une tombe de Tyr[2], datée du II^e^ s. ap. J.-C. et d'une autre à Massyaf en Syrie[3], datée dans la deuxième moitié du II^e^ ou début du III^e^ s. ap. J.-C.

Mais l'expression iconographique du couple infernal dans la décoration de deux tombes royales de Macédoine, d'importance majeure, revêt un intérêt particulier. Car dans la « tombe d'Eurydice », on l'a vu, les dieux se présentent en majesté et la figure de Perséphone prédomine, tenant le sceptre royal doré en tant que souveraine légitime de l'au-delà. L'attelage infernal, en vue frontale, et engagé dans un mouvement vers le spectateur, qui évoque le caractère inéluctable de la mort, semble arriver pour emporter la défunte (le *larnax* contenant ses restes était primitivement posé sur le trône), alors que dans la « tombe de Perséphone » nous assistons à un « récit » du mythe : évoquant l'action, celui-ci reflète l'instabilité d'une situation temporaire qui trouve son équilibre avec la scène des trois Parques, représentées sur le mur opposé à la scène du rapt, et qui renvoie ici aussi, selon toute vraisemblance, à la force du destin, en tant qu'elle dépasse même la volonté des dieux[4]. Ces deux témoignages iconographiques s'avèrent donc particulièrement précieux pour l'étude des croyances eschatologiques de l'élite macédonienne[5], et de l'influence exercée sur celles-ci, comme le montre la documentation archéologique[6], par les idées orphiques concernant la vie après la mort. Dans un tel contexte, les hypothèses – d'abord émises par M. Andronikos[7] et reprises par S. Miller[8] et M. Cristofani[9] – sur l'initiation des défunts de ces tombes aux doctrines orphiques et aux cultes dionysiaques[10], qui procédaient d'une

---

[1] Guimier-Sorbets, Seif El-Din 1997, 355-410 avec bibliographie.

[2] M. Dunard et J. P. Rey-Coquais, « Tombe peinte dans la campagne de Tyr », *BMB* 1 (1965) 5-51 ; Lindner 1984, n° 42.

[3] F. Chapouthier, « Les peintures murales d'un hypogée funéraire près de Massyaf », *Syria* 31 (1954) 172-211 ; Lindner 1984, pl. 18 n° 48.

[4] Les Moires (Atropos, Clotho, Lachésis), trois soeurs qui sont la personnification du destin portent en général des attributs qui ne figurent pas sur la peinture de Vergina : c'est avec le fil que l'une filait, que la seconde enroulait et que la troisième coupait, qu'elles réglaient la durée de la vie depuis la naissance jusqu'à la mort.

[5] Andronikos 1987b, 374-75.

[6] W. Baege, *De Macedonum Sacris* (1913) 77-106 ; Kalléris 1976, 560-63 et notes. Sur le papyrus trouvé dans la tombe A voir S. G. Kapsomenos, « Ὁ ὀρφικὸς πάπυρος τῆς Θεσσαλονίκης », *ΑΔ* 19 (1964) *Μελέτες* 17-25 ; Themelis, Touratsoglou 1997, 148. Le seul ouvrage jusqu'ici entièrement consacré au *Papyrus de Derveni* avec une bibliographie exhaustive, c'est *Studies on the Derveni Papyrus*, édité par A. Laks et G. W. Most (Oxford 1997). Sur l'adhésion possible du défunt à l'Orphisme, voir Burkert 1985, 296-301 ; W. Burkert, « Orpheus und die Vorsokratiker, Bemerkungen zum Derveni Papyrus und zur pythagoreischen Zahlenlehre », *in* : H. Strohm zum 60. Geburstag, *AuA* 14 (1968) 9-114 ; *id.*, *La tradition orientale dans la culture grecque* (Paris 2001). Voir en particulier le chapitre intitulé « L'orphisme redécouvert », 92-102.

[7] Andronikos 1994, 121-22, 131-34.

[8] Miller 1993a, 117.

[9] Cristofani 1996, 110-11.

[10] D. Pandermanlis, « Λατρεῖες καὶ ἱερὰ Δίου », *Ancient Macedonia II* (Thessalonique 1977) 331-42 ; K. Papathanasi-Mousiopoulou, « Συμβολή στη μελέτη λατρευτικών εθίμων και δοξασιών των αρχαίων Μακεδόνων », *Ancient Macedonia* V (Thessalonique 1993) 1217-23 ; Lilimbaki-Akamati 1987, 455 ; Lilimbaki-Akamati 1996, 63. Sur les rapports de Dionysos avec les autres divinités chtoniennes, comme Pluton, Perséphone et Déméter, voir Jeanmaire 1951, 345-50, 532-33, 542-43. La représentation de Dionysos et de son cortège est

longue tradition en Macédoine, semblent fort plausible, d'autant plus que les cultes de Déméter et de Koré[1], mais aussi de Pluton[2], sont attestés dans la même région[3]. Si l'on tient compte de ces paramètres, il me semble évident que le choix de ces thèmes à l'intérieur des monuments que nous venons d'examiner, ne reflète pas tellement le goût ou le répertoire iconographique personnel d'un artiste, mais qu'il était lié avant tout aux convictions religieuses des commanditaires et des défunts.

RECHERCHE DE LA FORME ET SAISIE DU MOUVEMENT

Le réalisme qui se reflète dans les attitudes des figures, représentées en plein mouvement, nous renvoie à la réponse qu'Eupompos fit à Lysippe quand ce dernier lui demanda quel était son modèle parmi ses prédécesseurs : « c'est la nature même, non un artiste, qu'il faut prendre pour modèle »[4]. Cependant, si le peintre s'inspire de la nature pour évoquer le

---

assez fréquente en Macédoine ; voir par exemple le cratère de Dervéni (Yiouri 1978 ; Themelis, Touratsoglou 1997, 70-72 avec bibliographie), le relief en ivoire de la tombe III de Vergina (Andronikos 1984, 207 fig. 169), la mosaïque de Dionysos à Pella (Pella, Musée Archéologique, *Philippe de Macédoine* fig. 34 et Makaronas, Yiouri 1989, fig. 24), les mosaïques d'Olynthe (Robinson 1933, pl. 1-17) ; les représentations à iconographie dionysiaque sur des klinés peintes de Macédoine, voir Sismanidis 1997, 212-20.

[1] Les récentes découvertes en Macédoine et particulièrement à Dion et à Pella, témoignent de l'existence de ces cultes ; voir D. Pandermalis, « Ανασκαφή Δίου », *ΠΑΕ* (1982) 62 fig. 49a ; *id.*, *The Sacred City of the Macedonians at the foothills of Mt. Olympos* (Athènes1989) 5, 10 ; S. Pingiatoglou, « Το ιερό της Δήμητρας στο Δίον. Ανασκαφή 1990 », *ΑΕΜΘ 4, 1990* (Thessalonique 1993) 205-15 ; M. Siganidou, « Ανασκαφή Πέλλας », *ΠΑΕ* (1981) 51 ; M. Lilimbaki-Akamati « Ιερά της Πέλλας », *in* : *Πόλις και Χώρα* (Thessalonique 1990) 199-200 fig. 1 ; pour une étude générale sur les représentations d'Hadès, de Déméter et de Perséphone, voir L. R. Farnell, *The Cults of the Greek States*, III (1921) 257, 276, 286. Dans la tombe d'Aghia Paraskevi, les deux figurines en terre cuite découvertes représentent probablement Déméter et Perséphone, voir Sismanidis 1986, 93 fig. 24 ; dans la tombe macédonienne de Sédès-Thessalonique nous trouvons des plaquettes en or où sont figurées Déméter et Perséphone, voir Kotzias 1937, 887-89 fig. 23 ; il est possible que dans un groupe de grandes têtes en terre cuite trouvé dans une tombe de Vergina, datée du début du cinquième siècle soit représentée Déméter, voir M. Andronikos, A. Kottaridi, Chr. Saatsoglou-Paliadelli, S. Drougou, « Ανασκαφή Βεργίνας 1990 », *Εγνατία* 2 (1990) 360 ; sur le *Thesmophorion* de Pella, voir Akamati 1996. Sur le culte de Déméter en Macédoine depuis l'époque archaïque et jusqu'à l'époque romaine voir en dernier lieu S. Pingiatoglou, « Η λατρεία της Δήμητρας στην αρχαία Μακεδονία », *in* : *Ancient Macedonia* VI (Thessalonique 1999) 911-19 avec bibliographie.

[2] T. Rizakis - G. Touratsoglou, *Ἐπιγραφὲς Ἄνω Μακεδονίας* (Athènes 1985) 32.

[3] La permanence des croyances éleusiniennes et orphiques est en fait attestée à travers toute la koiné hellénistique, notamment en Thrace (M. Andronikos, « Οἱ μύθοι τοῦ Ὀρφέα καὶ ἡ τέχνη », *Θρακικά Χρονικά* 6 [1962] 79-86 ; D. Gergova, « Common Elements in the Ritual Behaviour of Thracian and Macedonians », *Ancient Macedonia* V [Thessalonique 1993] 447 sq. ; A. Fol, « Thrace and Macedonia in the 6th-4th century BC in Euripides Bacchae », *Ancient Macedonia* V [Thessalonique 1993] 432-41) et en Italie méridionale, particulièrement à Tarente, où dans l'iconographie des vases italiotes figurent souvent des scènes faisant allusion à l'au-delà (Lullies 1962, 65 sq. ; M. Schmidt, A. D. Trendall, A. Cambitoglou, *Eine Gruppe Apulischer Grabvasen in Basel. Studien zum Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst* [Basel 1976] 20-35 ; Trendall 1989, 268).

[4] Pline (35.61). Selon la doctrine d'Eupompos, qui convient mieux pour une technique picturale que sculpturale, « le véritable réalisme consiste non pas à reproduire les objets tels qu'ils sont théoriquement, mais tels qu'ils semblent être à la vue. ». Suivant le même principe, Lysippe « s'écarta de la vérité absolue qui le conduisait à une fausse apparence des objets et introduisit la vérité relative qui donnait à ses œuvres l'aspect de la

mouvement et pour composer les gestes, il ne cherche pas à rendre ses figures identiques à leur modèle, comme nous le voyons par le peu d'intérêt qu'il apporte au rendu des détails. Au-delà d'une représentation dominée par la notion de *mimesis*[1] il parvient à exprimer la psychologie des personnages, pour signifier leurs *πάθη*[2], les émotions violentes de l'âme à un moment donné. L'*ethos*, en tant que « disposition stable du caractère »[3], qu'expriment le couple divin de la « tombe d'Eurydice » et le couple des défunts qui figure sur le tympan de la « tombe des Palmettes » à Lefkadia, est remplacé ici, par la manifestation de sentiments humains. Il ne s'agit plus d'une scène statique, mais d'un moment d'action arrêté dans son développement, comparable à l'instantané d'une image photographique, tel que nous le verrons aussi dans la course des chars représentée dans l'antichambre de la tombe III de Vergina.

Le tracé des figures est prompt et habile et se rapproche plus d'une esquisse que d'une peinture dans son état final. Les parties nues des corps des dieux sur 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. 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. Par ailleurs, les poses et les mouvements des figures ainsi que les raccourcis audacieux (comme celui qu'offrent les jambes de Perséphone placées en oblique) créent différents plans et une illusion de profondeur.

L'œil du spectateur est orienté vers la scène du rapt, guidé d'une part par la direction des foudres et la disposition de la tête d'Hermès tournée en arrière et d'autre part par la direction opposée et symétrique de l'Océanide. Les deux corps mêlés d'Hadès et de Perséphone occupent un large espace avec des gestes opposés et un mouvement libéré, qui confère à cet ensemble un rythme vif. La tension du corps de Perséphone est rendue par une ligne continue qui part de la taille pour aboutir aux doigts de sa main droite et qui croise la ligne oblique définie par l'alignement de la jambe gauche et de la tête de Pluton. L'esquisse de la forme du jeune corps féminin en un seul geste du peintre est remarquable : la rapidité de l'exécution n'empêche pas l'artiste de construire savamment le mouvement des figures[4]. L'*himation* violet unit les deux personnages et ondule sous le corps féminin. Une alliance

---

nature elle-même. ». Voir H. Le Bonniec et H. Gallet de Santerre, *Pline l'Ancien Histoire Naturelle*, Livre XXXIV (Paris 1983) 234 n. 6.

[1] Voir Rouveret 1989, 383-85.

[2] Sur les problèmes posés par les termes de *pathos* et d'*ethos* voir Pollitt 1974, 200. Pline (35.98) signale que le peintre Aristeidès de Thèbes, fils de Nikomachos, fut le premier de tous à peindre l'âme et à exprimer les affections humaines.

[3] Rouveret 1989, 160.

[4] On peut noter une ressemblance dans le mouvement des bras qui évoque l'opposition (il peut aussi être interprété comme un appel à l'aide des dieux) et l'expression effrayée du visage de Perséphone, avec la figure de Dafné s'opposant à la volonté d'Apollon, sur une fresque de Pompéi de la *Casa dei Dioscuri* (Rizzo 1929, fig. CVI).

efficace entre la forme vivante et les artifices du drapé scande le mouvement et accentue le contour du corps de Perséphone (pl. 16). La finesse avec laquelle les plis vigoureux sont rendus, qui contraste sensiblement avec le traitement schématique des corps, annonce déjà la disposition des draperies tourmentées du baroque hellénistique[1]. D'autre part, la résistance de Koré qui se traduit par la violente torsion du buste et par la tension des bras, n'est pas sans évoquer les *symplegmata*[2] des Nymphes ou des Hermaphrodites avec des Satyres où les attitudes, bien que dans un contexte différent, expriment l'effort mis dans la résistance, mais créent en même temps un érotisme latent. L'artiste de la « tombe de Perséphone » accentue la tension dramatique de la scène par le rendu expressif des attitudes, mais surtout des visages. Les yeux entrouverts au regard effrayé de Perséphone dont la chevelure agitée renforce l'impression d'un enlèvement brusque (pl. 14.1), le visage déterminé de Pluton souligné par le traitement libre et élégant des cheveux et de la barbe[3] (pl. 14.2), l'expression tourmentée de la jeune fille accroupie (pl. 19.2), l'inquiétude marquée par le visage d'Hermès (pl. 18.1), enfin la souffrance passive qu'évoque l'attitude de Déméter (pl. 21.2), offrent une multiplicité d'états psychologiques qui se reflètent aussi dans les poses mêmes des personnages[4]. Les chevaux blancs, attelés au char du dieu, qui occupent le centre de la scène principale, sont développés sur la surface murale selon un rythme dynamique renforcé par le galop et la figure volante d'Hermès qui court devant le quadrige. La disposition en oblique des chevaux sur la surface réduite du mur et leurs croupes se détachant sur le parapet rouge foncé du char, nous permet d'appréhender les corps des animaux presque dans leur totalité. La roue gauche du char, de forme elliptique et de couleur brun foncé, ressort en avant, couvrant partiellement la jambe de Perséphone, qui est d'une tonalité plus claire et paraît en retrait[5].

---

[1] Pollitt 1986, 111-26.

[2] Stewart 1990, fig. 728.

[3] En ce qui concerne le rendu de la tête d'Hadès il existe de nombreux exemples où nous retrouvons le traitement libre des cheveux désordonnés qui entourent le visage barbu et qui caractérisent aussi d'autres divinités grecques, comme Zeus, Poséidon ou Asclépios, en particulier sur des documents de l'époque hellénistique (G. Despinis, *Συμβολὴ στὴ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Ἀγοράκριτου* [Athènes 1971] 138-40). Les têtes de Pluton en terres cuite du *Thesmophorion* de Pella présentent un traitement des cheveux analogue (Lilimbaki-Akamati 1996, pl. 23 ε-στ). A. Rouveret (Rouveret 1989, 225 et n. 10) propose deux parallèles, qui lui paraissent les plus précis, pour le visage d'Hadès : une fresque romaine de la maison des Vetii à Pompéi qui représente Alexandre Keraunophoros (*Grèce hellénistique* 115 fig. 114), probablement d'après un original d'Apelle des environs de 330 av. J.-C., et une mosaïque découverte à Délos dans l'Ilot des Bijoux (Ph. Bruneau, *Les Mosaïques*, *EAD* 29 [Paris 1977] 14 fig. 12). Elle remarque des rapports dans le choix des couleurs, dans le rendu des ombres et la disparition des contours.

[4] Il est intéressant de citer le passage de Philostrate dans *Imag. Prooemium* 294-6 K, à propos de la peinture : « La peinture consiste dans l'emploi des couleurs, mais non en cela seul.... En effet, elle représente les ombres, elle varie l'expression des regards, suivant qu'elles nous montre la fureur, la douleur ou la joie. » Trad. *Rec. Milliet* 57 n° 53. Voir le commentaire d'A. Rouveret sur l'expressivité des visages de la tombe du Plongeur : (Rouveret 1974, 24, 25).

[5] A propos de l'effet de recul et d'avancement des figures représentées sur la même surface, Aristote (*De audib.* 801 a 30-35) remarque : « *...καθάπερ οὖν καὶ ἐπὶ τῆς γραφῆς, ὅταν τις τοῖς χρώμασι τὸ μὲν ὅμοιον ποιήσῃ τῷ πόρρω τὸ δὲ τῷ πλησίον, τὸ μὲν ἡμῖν ἀνακεχωρηκέναι δοκεῖ τῆς γραφῆς τὸ δὲ προέχειν, ἀμφοτέρων αὐτῶν ὄντων ἐπὶ τῆς αὐτῆς ἐπιφανείας...* ».

La mosaïque de l'Enlèvement d'Hélène par Thésée[1], conservée au musée de Pella et datée dans le dernier quart du IV^e^ s. av. J.-C.[2], exprime encore la tradition classique dans le rendu plastique des formes. On distingue cependant quelques ressemblances entre les deux œuvres malgré la différence des moyens plastiques, comme par exemple le tracé nerveux des chevaux et surtout de leurs croupes, ou les bras des figures féminines tendus désespérément. Par ailleurs, il existe des similitudes dans le sens de la narration, le format de la composition et enfin le choix d'un thème maniériste qui contribue à la création d'une atmosphère dramatique. Il me paraît raisonnable de supposer que les peintures qui ornaient jadis les demeures privées et les palais de Pella ou de Dion[3] avaient pu exercer une influence significative sur l'art de la mosaïque, dont les sujets furent souvent empruntés au répertoire pictural[4]. Si l'on compare la saisie du mouvement sur la scène du rapt de Vergina avec d'autres scènes d'enlèvement représentées sur des bas-reliefs, comme par exemple celui du Musée Archéologique d'Athènes, où est figuré le rapt de Basilé par Echélos[5], daté vers le début du quatrième siècle ou celui plus tardif qui représente l'enlèvement d'une femme par Héraclès, conservé au Musée Archéologique du Pirée[6], on se rendra compte de la stylisation et de l'absence de réalisme qui les caractérisent. En effet, M. Andronikos propose d'autres comparaisons, comme par exemple avec une scène de rapt incisée sur une ciste de Praeneste du Musée de la Villa Giulia[7] ou avec d'autres reliefs antérieurs à la peinture de Vergina pour conclure, effectivement, que l'artiste de la « tombe de Perséphone », bien qu'il connût déjà le motif iconographique du rapt et les personnages associés à ce type de représentations, était parvenu à rompre avec leur caractère conventionnel et à le transformer en une scène narrative surprenante[8].

P. Moreno propose un parallèle entre le schéma de composition sur lequel est bâti le mouvement des deux bustes de Pluton et de Perséphone sur la peinture de Vergina et celui de Darius et son cocher sur la mosaïque de Naples[9]. En fait, l'auteur a réalisé un dessin avec des éléments formels empruntés aux deux groupes qu'il propose de mettre en rapport. Toutefois ce dessin est, me semble-t-il, excessivement « sélectif », et même trompeur, car ce rapprochement ne trouve pas en réalité de points d'appui décisifs qui permettent, comme le suggère P. Moreno, d'attribuer ces deux œuvres à un même atelier, voire à un même artiste. Personnellement, je n'arrive pas à distinguer le rapport significatif entre ces deux scènes, celle du rapt, où les personnages unis de Pluton et de Perséphone sont intégrés à une action

---

[1] Andronikos 1964, pl. VII fig. 10 ; Makaronas, Yiouri 1989, fig. 14-15.

[2] Makaronas, Yiouri 1989, 168.

[3] Elien (*Hist. var.* 14.17) nous apprend que le roi de Macédoine Archélaos invita à sa cour Zeuxis, qui décora le palais de Dion, où le roi donna de grands fêtes artistiques vers 406 av. J.-C. ; voir *Rec. Milliet* 192 n. 1.

[4] Rhomiopoulou, Brecoulaki 2002, 110.

[5] S. Karouzou, *Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, Συλλογὴ Γλυπτῶν - Περιγραφικὸς Κατάλογος* (Athènes 1967) 53 pl. 27 (n° 1783).

[6] Steinhauer 2001, fig. 494 (n° 2120).

[7] G. Foerst, *Die Gravierung der praenestinischen Cisten* (Rome 1978) 23-24, 189-90 pl. 60a-d, 61a.

[8] Andronikos 1994, 115-16.

[9] Moreno 1987, 107, 127 fig. 135-136 ; Moreno 1998, 30 ; Moreno 2001, 88-89. Ce rapprochement est soutenu et discuté aussi par A. Rouveret (Rouveret 1989, 226-27).

cohérente malgré la résistance de Koré, et celle de Darius et de son cocher, où les deux personnages, représentés sur deux plans différents, agissent de manière complètement indépendante l'un par rapport l'autre. La seule cohérence formelle qui existe effectivement c'est l'inclinaison de deux bustes de Pluton et de Darius et le geste de la main droite que les deux personnages tendent en avant, mais ici aussi dans des mouvements opposés. Il suffit en fait d'observer le rendu des draperies sur les deux documents : sur la peinture de Vergina l'*himation* de Pluton flotte en arrière renforçant l'impression d'un mouvement qui progresse vers l'avant, tandis que la chlamyde gonflée vers la gauche de Darius suit la direction de sa main et souligne la fuite précipitée du char en arrière. En revanche, ce qu'il y a de remarquablement commun, à mon avis, à ces deux œuvres uniques, c'est le rendu très réussi et varié des expressions qu'ont les visages des personnages et qui caractérise en fait des réalisations artistiques d'un niveau très élevé, que nous rencontrons rarement sur de documents peints ou des mosaïques de cette période[1].

La figure d'Hermès volant qui conduit le char est dessinée, plus que peinte, avec la légèreté qui caractérise les Satyres dansants. La timide indication du mouvement d'Hermès Psychopompe qui figure sur le deuxième panneau de gauche de la « tombe du Jugement »[2] à Lefkadia contraste sensiblement avec les gestes amples et gracieux de l'Hermès de Vergina. La figure agenouillée de l'Océanide tourne la tête vers le spectacle dramatique dans un mouvement opposé à celui d'Hermès et ferme la composition à l'extrémité droite du mur. L'inclinaison de son corps, le geste de son bras droit levé devant le visage et l'expression de son regard traduisent une atmosphère tourmentée[3].

Pour sa dimension sentimentale, le portrait de Déméter sur la paroi Est, dont l'expression accablée s'ajoute à l'attitude réservée du corps, nous renvoie aux « pleureuses » représentées sur le sarcophage de Sidon[4] et se rapproche stylistiquement des visages des défuntes représentées sur une stèle peinte découverte dans le grand tumulus de Vergina[5] et sur le tympan de la « tombe des Palmettes » à Lefkadia[6].

---

[1] Un des documents peints les plus intéressants de ce point de vue est la plaque de marbre peinte mesurant 35x50 cm, conservée au Musée National de Naples (9562 MNN), découverte dans une maison d'Herculanum et datée du I^er^ s. av. ou après J.-C., où est représentée la lutte de Thésée contre un centaure. Il s'agit selon toute probabilité, de la copie d'une œuvre hellénistique. L'expressivité empreinte sur les visages des protagonistes est remarquable et nous renvoie aux figures de la scène du rapt dans la tombe de Vergina (C. Padernis, *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione* I [Naples 1757] pl. 1-4 ; Rizzo 1929, pl. LXXXVII ; von Graeve 1985, fig. 14-18 ; Guillaud 1990, 6, 7).

[2] Petsas 1966, fig. Z'.

[3] La figure d'Ixion agenouillée dans la Casa dei Vetii à Pompéi, présente une attitude similaire (Rizzo 1929, fig. XXXV).

[4] von Graeve 1970 ; Hölscher 1973, 189-96 ; R. Fleischer, « Der Klagefrauensarcophag aus Sidon », *IstForsch* 34 (1983) 11-35 pl. 12-17 ; Stewart 1990, fig. 539.

[5] Saatsoglou-Paliadeli 1984, pl. 47 n° cat. 23 ; Andronikos 1984, fig. 43.

[6] Rhomiopoulou, Brecoulaki 2002, pl. 23 fig. 1. On notera aussi une ressemblance entre l'expression et la posture de la figure de Déméter avec la femme représentée sur la paroi du fond de la tombe 80 de la nécropole Andriuolo à Paestum, datée de la fin du IV^e^ s. av. J.-C. (Pontrandolfo, Rouveret 1992, 179-81 ; Brecoulaki 2001, fig. 13).

Les postures de trois figures du mur Sud traduisent une tranquillité qui contraste sensiblement avec le caractère tourmenté de la scène principale. M. Andronikos[1] compare ces trois figures féminines aux « joueuses d'osselets » dessinées en une sorte de sanguine avec quelques retouches en couleur sur une plaque de marbre blanc d'Herculanum. Et l'on signalera aussi des parallèles entre la gestuelle et les poses des figures de Vergina et celles d'autres femmes représentées sur des stèles funéraires, comme par exemple sur une stèle peinte de Volos[2] ou sur une stèle de marbre conservée au musée archéologique du Pirée et datée dans le troisième quart du IV^e^ s. av. J.-C.[3].

EMPLOI DE LA COULEUR : LA PARCIMONIE DES MOYENS PICTURAUX

Des trois parois de la « tombe de Perséphone », celle qui préserve le mieux son coloris original et qui attire tout de suite l'œil du spectateur, est la paroi Nord où est représentée la scène du rapt. Cependant, je souhaite signaler ici que lors de ma dernière visite à la tombe, où j'ai eu la possibilité de regarder de nouveau ces peintures de près, j'ai détecté des zones qui avaient été repeintes durant les travaux de restauration effectués juste après la découverte de la tombe, il y a vingt-six ans. Il s'agit des retouches en orangé sur les cheveux d'Hadès et de Perséphone et en rouge sur le parapet du char, mais qui sont peu étendues et par conséquent, n'altèrent pas l'impression chromatique générale produite par la composition. Les seules photographies de cette peinture avant les traitements de restauration figurent dans la première publication de M. Andronikos, où l'on distingue encore les zones des pertes de matière picturale sur la tête d'Hadès et la pellicule de sels qui recouvrent le visage de Perséphone[4].

Parmi les couleurs employées sur la paroi Nord, celles qui prédominent par leurs teintes fortes sont le violet brillant de la draperie des dieux, qui est repris sur la bordure de l'*himation* de l'Océanide et sur la chlamyde d'Hermès, et le ton unitaire d'un rouge intense sur le parapet du char – que nous retrouvons appliqué sélectivement sur les griffons de la frise et sur les surfaces étendues du socle de la tombe (pl. 24-25) – qui, malgré sa teinte plus mate, crée un contraste frappant avec la blancheur du mur servant de fond à la composition. Des traits fins de ce même rouge ont servi à indiquer les rênes des chevaux, qui se détachent de la même manière sur les formes blanches de leurs corps. Les couleurs les plus largement employées dans la composition, de teintes moins saturées, sont les différentes nuances d'ocre, du jaune-orangé et du brun clair au brun foncé, avec lesquelles le peintre indique les foudres et les petits fleurs sur le sol ; les sandales d'Hermès, les cheveux, les traits des

[1] Andronikos 1984, 87.

[2] Arvanitopoulos 1928, pl. VIII.

[3] Steinhauer 2001, 305 fig. 454-455 ; Kaltsas 2001, n° 379. On notera une forte ressemblance dans la gestuelle entre la figure de la stèle et la troisième figure de gauche de la tombe de Perséphone, qui porte le doigt de sa main gauche sur la bouche en signe de méditation et de chagrin. Sur l'expression des visages voir C. H. Joung, « Emotional Expression in Attic Grave Stelae », *Festschrift E. Capps* (1936) 364 sq. Voir aussi la stèle de Kerameikos n° 363 (Kaltsas 2001).

[4] Andronikos 1980, fig. 4.

visages, les bijoux des personnages ; les crinières et les têtes des chevaux, les barres et les roues du char ; enfin l'habit de l'Océanide, peint en jaune vif. On notera que les feuilles de la couronne d'Hadès sont rendues avec la même couleur que ses cheveux : c'est pour cette raison, en fait, qu'elle se distingue si mal. Il y a là un indice supplémentaire de la vitesse d'exécution du peintre et/ou de sa volonté délibérée de restreindre sa « palette » au minimum possible[1]. Un rouge plus foncé virant vers le mauve a été sélectivement appliqué sur la chaussure qui apparaît au-dessous du vêtement de la nymphe et ferme la composition dans la partie Est. Les valeurs intermédiaires du rose dessinent les seins de la nymphe et rendent schématiquement la carnation de son visage juvénile. Le bleu a été employé parcimonieusement pour évoquer le ciel d'où jaillissent les foudres sur l'angle Ouest de la paroi et l'on observe des traces d'une part sur le sol pour indiquer, très probablement, des fleurs, et d'autre part sur la chlamyde et le pétase d'Hermès, qui autrefois devait présenter une coloration beaucoup plus intense. Le gris complète la gamme des tons froids et le peintre s'en sert essentiellement pour rendre les ombres sur les corps des figures et des animaux. Malgré la rapidité d'exécution que nous avons déjà mise en évidence, le peintre semble avoir bien organisé la distribution de ses couleurs sur la surface du mur. C'est ainsi que les quatre figures de la composition sont liées entre elles par le rose-violet de leurs habits, qui doit renvoyer aux étoffes précieuses teintées de pourpre. Sur la chlamyde d'Hermès ne subsistent aujourd'hui que quelques traces de rose sur la bordure inférieure, mais à l'origine la couleur devait présenter une intensité plus forte. Le jaune-orangé des foudres qui ouvrent la composition se retrouve sur l'habit de l'Océanide qui la ferme. Progressivement de gauche à droite les couleurs se condensent pour atteindre les teintes les plus vigoureuses sur l'habit des protagonistes et sur le parapet du char qui les emporte. Et si le peintre se sert essentiellement des couleurs chaudes pour réaliser sa composition, il parvient à créer une impression chromatique équilibrée en recouvrant avec du bleu le fond de la frise aux griffons, qui limite la bordure inférieure des murs peints.

Sur le mur opposé, le mauvais état de conservation ne permet pas une lecture satisfaisante des couleurs employées, mais l'on constate que le peintre a utilisé une gamme encore plus restreinte, composée essentiellement d'ocre jaune et brune et de gris, tandis que c'est seulement sur la bordure du chiton de la troisième femme que l'on arrive à distinguer aussi du rose, d'une tonalité faible similaire à celle de la chlamyde d'Hermès. Les cheveux sont rendus avec le même ton de brun-orangé qui a été choisi pour les figures de la paroi Nord. Un traitement différent est appliqué à la figure isolée du mur Est. Ici, à la différence des autres figures, le gris prédomine et le peintre s'en sert aussi pour le rendu des cheveux et des traits du visage. Sur le long *himation* de la femme les plis sont rendus en gris dilué, et l'on distingue aussi des touches d'ocre jaune qui s'ajoutent à l'indication des ombres. Cette approche coloriste si austère, qui la différencie de toutes les autres figures de la tombe – l'absence totale des couleurs sur le visage et les cheveux est particulièrement significative – pourrait-elle être liée à l'iconographie du personnage représenté, ou aux

[1] Le peintre aurait pu facilement obtenir une teinte plus froide et créer du vert par mélange de l'ocre jaune avec du bleu, qu'il emploie sur d'autres endroits de la composition.

sentiments qu'elle éprouve, comme le chagrin de Déméter, par exemple, à cause de la disparition de sa fille ? Ce type de traitement presque monochromatique, où la tridimensionnalité des formes est essentiellement évoquée au moyen du gris, se retrouve sur deux tombes macédoniennes : sur les métopes peintes représentant des scènes de centauromachie de la « tombe du Jugement » à Lefkadia[1] et sur la frise de la zone supérieure de la tombe monumentale à ciste 2001 de Pella, où sont représentés des cavaliers[2]. Le traitement des centaures et lapithes sur la façade de Lefkadia se rapproche de celui de la « tombe de Perséphone » puisque le peintre se sert essentiellement du gris et de l'ocre jaune pour évoquer le volume des figures. Sur la frise de la tombe de Pella, il semble que les figures aient été réalisées uniquement avec du gris plus ou moins dilué. L'impression donnée au spectateur, au moins de loin, par ces deux peintures est plutôt celle d'un bas-relief, en particulier pour les métopes, situées en-dessous d'une frise en vrai relief peint. Nous avons déjà évoqué plus haut les similitudes qui existent entre les figures du mur Sud et les joueuses d'osselets représentées sur une plaque de marbre d'Herculanum. Cette peinture, avec d'autres qui faisaient partie du même groupe, a été depuis longtemps considérée comme monochrome, puisque la seule couleur reconnaissable à l'œil nu est un rouge foncé, qui correspond à une ocre. Cependant, après un examen technique de ces plaques par V. von Graeve, il semble probable que d'autres pigments y avaient été primitivement employés[3].

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[4], le résultat pictural s'en trouve assez simplifié[5]. L'exploitation par l'artiste de la blancheur de l'enduit du mur pour servir de fond aux figures de Vergina, associée au manque de contrastes chromatiques et à l'effet « aquarellesque » de la matière picturale, leur confère une légèreté aérienne qui a conduit certains chercheurs à les rattacher aux représentations figurées des lécythes attiques à fond blanc. Il me semble toutefois que les peintures de Vergina s'éloignent sensiblement de ce type de représentations, où, malgré la force expressive qu'a souvent leur dessin, la ligne et la couleur sont encore traitées de manière autonome l'une par rapport à l'autre. De fait, comme en témoignent les productions plus tardives de ces vases funéraires, à partir du moment où des pigments de forte intensité chromatique s'y ajoutent après cuisson – comme par exemple le rouge du cinabre, le bleu égyptien ou le vert de la malachite – ils sont appliqués plats et saturés pour remplir des formes préétablies déjà par le dessin. Par conséquent leur fonction demeure essentiellement

[1] Petsas 1966, 100-107 pl. Γ΄, Δ΄, Ι΄.

[2] Lilimbaki-Akamati 2002.

[3] von Graeve 1985, 227-51.

[4] D'après F. Birren « Most artists and designers will give more importance to warm colors than to cool ones because of their more dynamic qualitites and their stronger chroma or intensity. Indeed, as far as the facts of vision go, the eye can see more warm colours than it can cool ones ! » (Birren 1987, 25).

[5] Voir par exemple la gamme des couleurs limitée sur la plupart des tombes peintes de l'Italie méridionale, en particulier de la Campanie et de la Lucanie (Brecoulaki 2001).

« décorative » et ne s'intègre pas à un rendu pictural cohérent qui vise à créer l'impression de la troisième dimension.

MATERIAUX ET TECHNIQUES

Les peintures de la « tombe de Perséphone » nous offrent la possibilité de nous approcher de manière immédiate des techniques de la grande peinture grecque, puisqu'elles représentent une œuvre originale d'excellente qualité artistique, comme en témoignent non seulement le résultat pictural final, mais aussi les étapes de l'exécution que nous allons tenter de reconstruire ci-dessous. M. Andronikos a déjà effectué une étude très fine des procédés picturaux mis en œuvre par l'artiste de Vergina en portant un intérêt particulier à la réalisation du tracé incisé[1]. En reprenant un certain nombre des remarques de M. Andronikos, nous allons examiner plus analytiquement l'exécution picturale qui se distingue en étapes que j'appelle par convention « préliminaires » et « picturales ».

LES ETAPES PRELIMINAIRES

La préparation des parois

Trois couches successives de mortiers et d'enduit ont été appliquées sur les pierres de poros pour niveler et lisser la surface picturale. La première couche est de couleur grise, et constituée d'un mortier assez grossier fait de sable et de chaux, dont l'épaisseur varie entre 1 et 2 cm ; la deuxième couche a une texture plus fine et une couleur plus claire ; elle contient moins de sable et plus de chaux. Elle est épaisse de 0,3 à 0,7 cm. La troisième et dernière couche a environ 2 à 5 mm d'épaisseur, elle consiste essentiellement de chaux et a été soigneusement lissée[2].

Le tracé incisé

De nombreux tracés préparatoires incisés ont été décelés sur la surface picturale. Il s'agit de tracés relativement profonds effectués sur un mortier frais, nettement discernables à l'œil nu (pl. 12.2). L'empreinte de l'outil est nettement marquée et laisse un tracé dont les bords présentent des bourrelets. La technique du tracé incisé représente un procédé relativement commun dans la réalisation des peintures murales et nous le connaissons déjà par d'autres peintures de l'Antiquité, en particulier étrusques, mais il est attesté aussi sur d'autres documents peints, contemporains de la peinture de Vergina ou postérieurs[3]. Son emploi en

---

[1] Andronikos 1984, 90-91 ; Andronikos 1987b, 373 fig. 2 ; Andronikos 1994, 96-101 fig. 40.

[2] Vitruve (7.3.7) précise que les stucateurs grecs soumettaient l'enduit à un battage prolongé avec des *baculi* afin d'acquérir un polissage qui leur permît d'obtenir « *la blancheur luisante du marbre* ». On peut constater que les enduits de la plupart des surfaces peintes qui ornent les tombes macédoniennes ont été lissés. Voir Mora, Philippot 1984, 88.

[3] Voir par exemple P. Duell et R. J. Gettens, « A method of painting in Classical times », *Technical Studies in the field of fine arts* 9 (1940-41) 75-104 ; R. J. Gettens, « A review of Aegean Wall-Painting », *Technical Studies*

Macédoine est très répandu aussi, comme nous verrons par la suite, mais presque toujours limité à l'indication des détails ou au tracé des lignes droites et des cercles au moyen d'un compas. Cependant sur la peinture de Vergina le tracé préliminaire correspond plutôt à une esquisse, et témoigne d'une recherche rapide et dynamique de mise en place des figures dans l'espace : le dessin y a été repris plusieurs fois par l'artiste sur le mortier frais, afin de fixer les formes et les mouvements souhaités des figures représentées, en même temps que sa gestuelle rapide et improvisée laissait ses propres traces sur les parois. Ici le dessin n'est pas caché par les couches de couleur, comme il arrive souvent sur les autres peintures, mais il reste visible et intervient de manière déterminante sur le style de l'œuvre. On peut l'observer sur les visages d'Hadès et de Perséphone où les tracés de forme elliptique sont repris plusieurs fois afin d'obtenir la forme souhaitée. Pour le visage d'Hadès (pl. 14.2) l'artiste a exécuté un premier tracé de forme ovale, qui apparemment ne lui a pas convenu, et par la suite en a incisé un deuxième et un troisième, plus bas, en précisant à l'intérieur les traits du visage (la forme des yeux, du nez, de la bouche)[1]. Pour le reste des figures les traits ne sont pas incisés. Il est étonnant de voir combien d'essais le peintre a effectué pour rendre convenablement la forme des hanches et des jambes de Perséphone. A peu près quatre ou cinq fois il a repris les courbes pour arriver à inscrire correctement la masse du corps dans l'espace situé entre le bras d'Hadès et la roue du char. Un traitement similaire se remarque aussi pour le tracé du visage (pl. 18.1) et du corps d'Hermès, et notamment au niveau des jambes et des pieds. La forme du visage de l'Océanide est suggérée par une seule courbe fermée et allongée tandis que pour celui de Perséphone l'artiste n'a tracé qu'une courbe ouverte de forme elliptique. Quelques incisions indiquent aussi le sens de la chevelure. Pour le tracé des cheveux de la figure du mur Est et des figures du mur Sud les essais sont nettement moins nombreux. L'artiste éprouve la plus grande difficulté dans son dessin préparatoire, pour le tracé des parties représentées en mouvement, comme l'a justement remarqué M. Andronikos. Il me semble intéressant de citer à ce sujet le commentaire de Pline (35.145) à propos du charme qui émane des tableaux inachevés : « Mais ce qui est vraiment rare et digne d'être retenu, c'est de voir les œuvres ultimes de certains artistes et leurs tableaux inachevés (...) être l'objet d'une admiration plus grande que des ouvrages terminés, car en eux l'on peut observer les traces de l'esquisse et la conception même de l'artiste, et le regret que la main de celui-ci ait été arrêtée en plein travail contribue à lui attirer la faveur du public »[2].

La rapidité qui caractérise les gestes du peintre et qui se traduit par cet ensemble de lignes imprécises confère en même temps à la composition le rythme et l'intensité que requiert la scène. Et ces remarques conduisent à admettre que l'artiste était soit

---

in the field of fine arts 10 (1942) 179-223 ; J. Wit, « Die Vorritzungen der etruskischen Grabmalerei », *JdI* 44 (1929) 31-85 ; Pontrandolfo, Rouveret 1992, 18-20 ; M. Bullard, *Description des revêtements peints*, *EAD* 9 (Paris 1926) 41-53 ; Brecoulaki 2001.

[1] Le caractère hâtif de l'exécution est démontré aussi par le fait que l'artiste n'a pas essayé d'effacer les lignes « erronées ».

[2] Trad. Croisille 1985, 98. Voir aussi les remarquables esquisses sur le papyrus d'Artémidore daté entre le I^er^ s. av. J.-C. et le I^er^ s. ap. J.-C. (*P. Artemid.* 145-55).

particulièrement pressé de finir la décoration de la tombe, soit habitué à un rythme de travail rapide. Sinon il aurait pu effectuer son travail préliminaire de recherche formelle et structurelle sur un autre support, avant d'entrer dans l'espace étroit et humide de la tombe[1]. Pline (35.68) nous renseigne d'ailleurs sur l'existence de ce type de supports mobiles sur lesquels les artistes réalisaient leurs ébauches : « ...il reste aussi par ailleurs beaucoup de croquis de sa main (Parrhasios) sur des tablettes et des feuilles de parchemin, dont on dit que les artistes font leur profit »[2].

LES ETAPES PICTURALES

La reprise des tracés avec du gris

Il s'agit d'une étape qui semble avoir précédé l'application des pigments colorés, et durant laquelle le peintre reprend le tracé incisé avec du gris plus ou moins dilué pour la mise en place définitive des formes. Le gris est en fait largement employé non seulement pour les contours qui restent flous et qui ne deviennent jamais rigides, mais aussi pour dessiner les ombres à l'intérieur des formes. Nous constatons de larges aplats de gris foncé sur la jambe extérieure d'Hermès, sur les têtes des chevaux (pl. 18.2), sur les corps du couple infernal et surtout pour la réalisation de la figure du mur Est. Ce qui conduit à reconnaître cette étape « intermédiaire » entre le tracé préliminaire et l'application des autres couleurs, c'est qu'aux surfaces ombrées préétablies en gris, se superposent des hachures en ocre jaune pour les réchauffer et/ou intensifier leur ton.

Le modelage des ombres et des lumières : pigments et technique d'exécution

Par l'examen en fluorescence des rayons X (XRF) sur seize positions de la surface picturale du mur Nord et Est de la « tombe de Perséphone » nous avons pu obtenir un certain nombre d'informations intéressantes sur la nature des pigments employés (voir tableau 3 et rapport du A. Karydas dans le CD). Pour la gamme des jaunes, orangés, bruns et rouges ont été employées des ocres à base d'oxydes de fer plus ou moins purs. Le rouge intense du parapet du char correspond à une ocre rouge à base d'hématite (PE.6) aussi bien que l'orangé des cheveux d'Hadès (PE.14). Le brun foncé du char est composé d'une ocre brune à base de goethite (PE.10), de même que le jaune saturé du chiton de l'Océanide (PE.16). Il est particulièrement intéressant de constater dans la « palette » du peintre l'absence du cinabre, un pigment rouge que nous retrouvons presque toujours dans les peintures figurées des

[1] La constatation d'A. Barbet concernant l'existence d'un quadrillage pour la mise en place des figures résulte apparemment d'un examen peu attentif de la surface picturale ; les tracés que révèlent ses clichés et qui lui permettent de supposer que « ...le peintre s'est aidé d'une étude préparatoire de la frise sur un petit support mobile quadrillé... », n'étaient que les faibles restes de la craie utilisée par les restaurateurs modernes, dans le but d'organiser la distribution du travail. Cela est d'autant plus évident que ce « quadrillage » est également visible sur la bande située en haut, hors de l'espace pictural de la surface murale. A. Barbet, « La peinture murale romaine », PACT 1987, 103.

[2] Trad. Croisille 1985, 66.

tombes macédoniennes et qui a été identifié aussi bien sur la peinture du trône de la « tombe d'Eurydice » que sur la scène de chasse de la tombe de Philippe II. En revanche, ce pigment n'est pas attesté non plus sur les stèles peintes du grand tumulus, qui témoignent à vrai dire d'un niveau artistique nettement inférieur, plutôt artisanal. La teinte violette que le peintre applique sur les vêtements (PE.8, PE.9, PE.15) correspond à un colorant organique, selon toute vraisemblance de nature végétale – puisque l'on n'y a pas détecté de brome, qui est un des composants caractéristiques de la pourpre conchylienne – la *Rubia Tinctorum* ou laque de garance, dont l'emploi est attesté sur d'autres peintures de Macédoine à Lefkadia, Aghios Athanassios, Potidée et Aineia, que nous verrons par la suite. Sur les endroits de blanc ou blanc cassé du fond (PE.2, PE.3, PE.11, PE.12), le composant majeur est la calcite. On notera tout particulièrement la présence du plomb en tant qu'élément mineur sur la quasi-totalité des points examinés et en particulier sur une zone grise qui définit l'ombre sur le bras droit d'Hadès (PE.13). Il faudra effectuer des analyses complémentaires pour confirmer la présence du blanc de plomb en tant que pigment sur la surface picturale de la tombe[1].

L'application étendue de la laque rose-violette d'origine organique sur le mur Nord, nous amène à réfléchir sur la technique picturale mise en œuvre, qui a été considérée jusqu'à présent comme une vraie fresque. En effet, les colorants organiques rouges en général, supportent mal la technique à la fresque et assez souvent, ils sont appliqués sur une sous-couche de kaolinite ou de blanc de plomb, toujours mélangé à un liant organique (voir par exemple l'emploi de la laque de garance et de la pourpre sur le dossier du trône de la « tombe d'Eurydice » ou sur la peinture de l'antichambre de la « tombe des Palmettes »). Par ailleurs, il faut aussi prendre garde que la réalisation d'un tracé préparatoire incisé sur un mortier frais ne présuppose pas forcément la mise en œuvre d'une technique à la fresque, comme on l'a souvent prétendu. Au contraire, nous avons déjà détecté des incisions effectuées sur un enduit frais aussi bien sur la « tombe des Palmettes » que sur la tombe III d'Aghios Athanassios, où ont été mises en œuvre des techniques à la détrempe. Et si l'on considère l'épaisseur très faible des couches préparatoires sur la « tombe de Perséphone », on sera amené à mettre en doute l'exécution de ses peintures avec la technique de la fresque[2].

---

[1] Pline (35.49) mentionne que « Parmi toutes les couleurs, celles qui aimaient un enduit à la craie et refusent de prendre sur un fond humide sont le *purpurissum*, l'indigo, le *caeruleum*, le *melinum*, l'orpiment, l'*appianum* et la céruse. » Trad. Croisille 1985. La céruse est un pigment très fréquemment employé dans des peintures réalisées sur marbre ou sur pierre, comme l'atteste sa présence sur le dossier du trône de la « tombe d'Eurydice », sur les stèles du grand tumulus, sur la kliné de Potidée et sur d'autres documents contemporains ou presque, en dehors de Macédoine (Wallert 1995, 177-88 ; Brecoulaki 2001, 22-23). Elle a été aussi identifiée sur des peintures murales, comme par exemple sur la « tombe des Palmettes » et sur la tombe d'Aghios Athanassios mais toujours dans le cadre de techniques à la détrempe ou *a tempera*, puisque l'emploi de ce pigment *a buon fresco* est fortement déconseillé.

[2] Vitruve (7.3.7) fait allusion à la technique de la fresque : « Quant aux couleurs, lorsque c'est sur le revêtement encore humide qu'elles ont été soigneusement appliquées, elles ne se détachent plus, mais restent fixées pour toujours » (Trad. *Rec. Milliet* 3 n° 1). Cependant, il n'a pas été démontré pour le moment que les artistes des IV^{e} et III^{e} s. av. J.-C. avaient conscience de la réaction de carbonatation et tiraient avantage des résultats de cette technique. En outre, la peinture à fresque n'était pas une des méthodes adoptées par les grands peintres classiques mentionnés par Pline (35.118).

Il est étonnant de voir combien la matière picturale préserve sa transparence, et de ne constater nulle part de surépaisseurs pour effectuer des rehauts lumineux ni de superpositions de couches pour ombrer. La tridimensionnalité des figures sur la « tombe de Perséphone » s'articule dans la couleur et dans le clair-obscur, suivant un traitement similaire et également soigné pour toutes les figures de la tombe, qui est évidemment l'œuvre d'un seul artiste. Le peintre semble avoir réalisé la composition du mur Nord de gauche à droite comme témoigne l'application des couleurs : nous constatons par exemple, que la jambe du cheval extérieure se superpose au pied droit d'Hermès ; la barre du char est coupée là ou passe la queue blanche du cheval et nous observons exactement le même traitement pour l'essieu et la roue intérieure du char où les rayons sont aussi coupés, pour respecter les formes préalablement établies des jambes arrière des chevaux (pl. 17.1) ; la roue extérieure se superpose à la draperie des dieux, enfin l'*himation* de l'Océanide respecte parfaitement la forme du talon d'Hadès.

Les jeux de clair-obscur sont simples mais efficaces. L'artiste, exploitant la blancheur du mur pour garder en réserve ses zones lumineuses, met en œuvre trois procédés principaux pour rendre les ombres et créer, au moyen de la couleur, le modelage des formes :
– il emploie des hachures grises parallèles et localement entrecroisées, que réchauffent localement des hachures plus fines superposées, de ton brun ; ce procédé est appliqué surtout pour délimiter les formes.
– il applique la couleur sous forme de taches diluées, tantôt superposées, tantôt juxtaposées fortuitement, qui créent un effet de polychromie (visages, cheveux).
– il dessine les ombres intérieures par des coups de pinceau de ton foncé appliqués sur un ton plus clair, qui créent, par contraste tonal, un effet de volume (plis de la draperie).

Pour la représentation du corps d'Hadès, le volume du bras droit est évoqué par des touches assez larges d'une teinte gris foncé, où se superposent des hachures brunes exécutées à une étape postérieure de l'exécution avec un pinceau plus fin. Le rendu de ces ombres est sommaire, et les lignes qui créent l'illusion de la masse sont d'épaisseur inégale, appliquées en désordre de manière à se superposer partiellement et en définissant de manière approximative le modelé du bras. La forme des touches aux extrémités pointues, marquées sur l'épaule et la jambe gauche du dieu, témoignent de l'utilisation d'un pinceau large à pointe fine et leur sens traduit le geste hâtif de l'artiste. Sur le bras droit de Perséphone les ombres sont marquées par des lignes parallèles et opposées, nettement séparées entre elles, d'épaisseur plus ou moins égale, l'artiste ayant dû utiliser un pinceau large à pointe carrée. Les seins de Koré sont représentés au moyen de quelques lignes recourbées de teinte brune diluée et leur forme surgit d'une tache gris clair délimitée par la courbe qui part de l'épaule droite pour finir sur la main gauche de Pluton. Un rendu similaire se remarque pour les seins de l'Océanide (pl. 20.2). Le volume du corps d'Hermès est indiqué par des hachures parallèles et obliques d'un gris froid très dilué, sur le torse, les bras et les jambes. Les deux jambes du dieu se différencient par quelques touches de gris foncé, qui suggèrent un recul relatif de la jambe droite par rapport à la jambe gauche.

Les volumes des figures conservent une légèreté grâce à l'absence de contours nets qui enfermeraient leurs formes. C'est un traitement libre que révèlent les visages des figures,

réalisés par une série de hachures fines de ton identique à celui de la chevelure et de la barbe et les zones sombres sont indiquées par des taches plus épaisses de la même couleur. Le sens des lignes qui font paraître les commissures et les yeux tombants, suffit pour rendre évidente l'expression des visages. Les masses colorées des cheveux sont rendues de manière réaliste, grâce à la vigueur des coups de pinceaux dessinant les boucles brunes et orangées dans un enchevêtrement qui entoure l'ensemble du visage. Les touches sont larges au début des lignes se terminant en pointes et la couleur est assez diluée. Dans la chevelure de Perséphone des touches de violet se mélangent avec des touches du brun pour la partie éclairée, tandis que pour la zone ombrée, qui se situe entre le bras droit et la gauche de son visage, les touches sont d'un brun plus foncé, du même ton que sur le visage d'Hadès (pl. 14). A. Rouveret voit dans la technique picturale de Vergina une évolution des procédés mis en œuvre pour les figures d'Eaque et de Rhadamanthe à Lefkadia, en se basant essentiellement sur le fait que les deux techniques sont fondées sur la tache colorée et les rapports de proximité que les masses colorées entretiennent entre elles[1]. En effet, dans les deux cas, le spectateur devra prendre du recul pour apprécier les peintures[2]. Cependant, si l'on compare le traitement des cheveux d'Hadès avec ceux de Rhadamanthe, on se rendra compte que pour la chevelure d'Hadès, l'artiste a utilisé une méthode plus simple et plus rapide, mettant en œuvre de larges touches mélangées, d'une seule couleur plus ou moins diluée, tandis que les cheveux de Rhadamanthe naissent de la juxtaposition de traits fins de nombreuses couleurs superposées et juxtaposées en même temps.

Pour ce qui est des draperies, l'impression de volume est suggérée par un système d'ombres et de lumières qui repose essentiellement sur le contraste entre le rose et le violet (pl. 16). On arrive à distinguer trois nuances d'une même couleur : une nuance claire pour le fond, une intermédiaire et une foncée pour dessiner les plis. Contrairement à l'exécution des draperies que nous verrons sur les tombes de Philippe II et du « Jugement dernier » à Lefkadia, où les zones d'ombre sont évoquées par de fines hachures parallèles, l'artiste de la « tombe de Perséphone » procède par de larges aplats de couleur. J. Pollitt[3] suppose une similitude technique, dans la manière de créer les ombres, entre la peinture de Vergina et celle qui orne la tholos de Kazanlak[4]. En effet, nous constatons un rendu voisin dans l'emploi des larges hachures foncées d'une seule couleur, pour indiquer les zones ombrées. Cependant, les hachures de Kazanlak ne suivent pas les formes des corps comme sur la peinture de Vergina et sont plus denses, mise en œuvre essentiellement pour dessiner les contours des figures, complètement absents à Vergina, comme nous l'avons déjà remarqué. Alors que les hachures de Vergina ont une fonction dynamique, les hachures de la tombe de Kazanlak enferment les formes dans des larges contours rigides.

---

[1] Rouveret 1989, 224-26.

[2] Comme le souligne Horace à propos de la poésie et des tableaux : « ...tel te plaira davantage vu de près, tel autre, si tu le regardes de loin... » *Art Poétique* 9-11. Trad. *Rec. Milliet* 51 n° 45.

[3] Pollitt 1986, 191.

[4] Micoff 1954 ; M. Conceva, « Apparition et développement de la peinture monumentale Thrace », *Thracia I* (Serdicae 1972) 285-94.

SUR L'ATTRIBUTION A NIKOMACHOS DE LA SCENE DE L'ENLEVEMENT DE PERSEPHONE

M. Andronikos[1] fut le premier qui attribua la scène de l'enlèvement de Perséphone à un peintre célèbre, Nikomachos, fils et élève d'Aristide de Thèbes, dont l'activité se situe entre 390 et 340 av. J.-C. D'après Pline (35.108), cet artiste « peignit le rapt de Proserpine, tableau qui s'est trouvé un temps au Capitole, dans le sanctuaire de Minerve, au-dessus de la chapelle de la Jeunesse... »[2]. Un peu plus loin (35.109), Pline rapporte une anecdote à propos de la réputation qu'avait Nikomachos pour sa rapidité d'exécution : « Personne ne fut, dans son art, plus rapide que lui. En effet, on raconte que le tyran de Sicyone, Aristrate, lui passa commande de peintures pour orner le monument qu'il élevait au poète Télestès, avec un delai de rigueur pour l'exécution. Or le peintre n'arriva que peu de temps avant le terme, à la grande colère du tyran, qui voulait le punir ; mais en l'espace de quelques jours, il acheva son œuvre avec une rapidité remarquable »[3]. La rapidité de Nikomachos fut vantée aussi par Plutarque dans *Timoleon* (36.3).

C'est sur ces données littéraires, essentiellement, que M. Andronikos a étayé son hypothèse, en tenant compte de la rapidité[4] indubitable avec laquelle fut réalisée la peinture de Vergina. D'après l'auteur, l'exécution rapide mais déterminée de la fresque, caractéristique d'une œuvre originale, nous permet de supposer que le tableau de Nikomachos, qui fut transporté ultérieurement à Rome, avait dû être effectué après l'exécution de la fresque, qui resterait désormais invisible après l'ensevelissement du mort. Nikomachos, satisfait par la composition réalisée dans le tombeau, aurait voulu la reproduire sur un support mobile, visible au public. Par ailleurs, M. Andronikos[5] souligne que la ressemblance entre la fresque de Vergina et la mosaïque d'Ostie[6], surtout en ce qui concerne l'attitude des corps de Pluton et de Perséphone et la disposition de l'étoffe sur le corps de Koré, peut s'expliquer seulement à travers l'attribution de la fresque de Vergina à Nikomachos. L'hypothèse de M. Andronikos a été chaleureusement supportée par Chr. Saatsoglou-Paliadeli, selon laquelle il n'y aurait pas de place pour d'autres attributions possibles[7], mais elle reste encore discutable pour un nombre de chercheurs, qui tout en reconnaissant le haut niveau artistique de la peinture, proposent, soit l'identification d'un peintre différent[8], soit doutent de l'originalité de la peinture sans pour autant exclure

---

[1] Andronikos 1977, 10 ; Andronikos 1984, 91 ; Andronikos 1994, 135-39.

[2] Trad. Croisille 1985, 82.

[3] Trad. Croisille 1985, 83.

[4] A propos de l'adjectif *compendiaria uia* qui dans le passage de Pline (35.110) indique des procédés techniques permettant les raccourcis, voir Rouveret 1989, 228-34 et Chr. Saatsoglou-Paliadeli, « Compendiaria » *in* : *La pittura parietale* 43-52.

[5] Andronikos 1994, 136-37.

[6] Lindner 1984, 58.

[7] Saatsoglou-Paliadeli 2002, 50.

[8] P. Moreno, dans un premier temps, avait semblé approuver l'identification qu'avait proposée M. Andronikos (Moreno 1987, 104), mais il a préféré par la suite reconnaître sur la peinture de Vergina la main de l'élève de Nikomachos, Philoxénos d'Erétrie (Moreno 2001, 88).

l'hypothèse d'Andronikos[1], soit enfin jugent pour le moment inutiles les tentatives d'attribution. Car, comme l'a remarqué, à mon avis justement, S. Miller, « Signed paintings may have existed in Macedonia as a parallel to signed mosaics but if so, they have yet to appear. Until such time as they do, the attempts at associating Greek masters with Greek tomb paintings seems a pointless exercise. »[2]. Et il faut bien dire qu'en effet les tentatives pour attribuer à tout prix les deux grandes compositions de Vergina – celle de la « tombe de Perséphone » aussi bien que celle de la tombe de Philippe II que nous verrons par la suite – aux peintres célèbres d'après les informations que nous fournissent les textes fragmentaires sur leurs personnalités et leurs œuvres, posent de sérieux problèmes de subjectivité, et risquent davantage de créer la confusion que de faciliter notre compréhension de la peinture ancienne. Pour revenir à l'attribution de la peinture de Vergina à Nikomachos, il me semble opportun de souligner à ce propos un élément qui concerne les aspects picturaux de notre peinture par rapport aux informations que nous fournissent les textes sur la « palette » des peintres tétrachromatistes. En fait nous savons, toujours par Pline 35.50, que Nikomachos était classé parmi ces derniers: « C'est en utilisant uniquement quatre couleurs qu'Apelle, Aétion, Mélanthios et Nicomaque, peintres célèbres entre tous, ont exécuté les immortels chefs-d'œuvre que l'on sait : pour les blancs le *melinum*, pour les ocres le *sil* attique, pour les rouges la *sinopis* du Pont, pour les noirs l'*atramentum*... »[3]. Il s'agit en fait de trois pigments inorganiques, deux ocres à base d'oxydes ferriques et un blanc à base de kaolinite et d'un pigment d'origine organique, composé de noir de carbone. Le coloris restreint appliqué sur la « tombe de Perséphone » et la prévalence, au moins aujourd'hui, d'une gamme de nuances chaudes a suffi à certains chercheurs pour conclure que le peintre qui l'a réalisée a suivi la tradition de la peinture classique et qu'elle reflète la « palette » des peintres tétrachromatistes. Il est vrai, comme nous l'avons vu, que les couleurs employées sur la peinture de Vergina correspondent à une palette relativement restreinte, où prédominent plutôt les teintes chaudes : le rose-violet, le brun-rouge, le gris-jaune[4]. Cependant, le peintre s'est servi aussi, sur un certain nombre d'endroits de la composition, d'un pigment bleu identifié à du bleu égyptien, et qu'il a eu recours à l'emploi d'une teinte particulièrement vigoureuse de rose-violet pour réaliser l'*himation* des dieux mais aussi pour souligner sélectivement d'autres parties des habits des figures du mur Sud. L'éclat de cette couleur par rapport aux nuances plus mates des ocres est visible à l'œil nu et les résultats des analyses que nous venons de présenter ont confirmé qu'il s'agit d'une laque organique et non d'un pigment minéral à base de fer[5]. Si l'on tient compte de ces éléments, l'attribution de la peinture à Nikomachos s'accorde mal avec le texte de Pline où sont indiqués avec

[1] Lindner 1984, 32 ; Pollitt 1986, 191 ; Schefold 1985, 23 ; Thomas 1989, 220-26 ; Rouveret 1989, 226.

[2] Miller 1997, 85-88.

[3] Trad. Croisille 1985.

[4] Cette prédilection pour les couleurs chaudes a été déjà soulignée à propos de la tombe de Kazanlak et de la mosaïque d'Alexandre à Naples par V. J. Bruno, qui la considère comme une limitation arbitraire et non pas une nécessité technique. Le problème de l'utilisation de quatre couleurs, à l'exclusion des autres y compris le bleu, qui pourtant fait partie des couleurs primaires, par des peintres célèbres à été étudié notamment par Bertrand 1893, 132-34 ; Keuls 1975, 2 et Bruno 1977, 53.

[5] Voir tableau avec reproduction des différentes teintes des couleurs anciennes dans Levidis 1994.

précision les noms de quatre pigments dont se servaient les tétrachromatistes et que nous avons mentionnés plus haut (le *melinum* n'a pas été identifié non plus) pour réaliser leurs merveilles. En outre, il est significatif que le naturaliste fasse un commentaire plutôt négatif, juste après le passage sur les tétrachromatistes, à propos des nouveaux pigments « pourpres » qui font leur apparition sur les parois, couleurs exotiques, de tons plus éclatants et qui correspondent effectivement aux laques organiques, comme celle qui a été employée aussi sur la « tombe de Perséphone ».

Le problème que posent ces observations demeure, me semble-t-il, évident : dans quelle mesure faut-il prendre à la lettre toutes les informations des textes, et une fois que l'on a décidé d'y croire, comment faut il les employer ? Le but de mes remarques n'est pas de démontrer forcément que la peinture de la « tombe de Perséphone » n'a pas été réalisée par Nikomachos, ce qui à mon avis importe assez peu. Et je suis même plutôt sceptique quant à l'emploi restrictif des quatre pigments précis, mentionnés par Pline, par un groupe de peintres si célèbres. Ce que j'ai voulu en revanche montrer, et qui me paraît d'importance majeure, c'est le caractère subjectif des choix que nous sommes souvent amenés à faire, selon l'argumentation qui nous semble chaque fois la plus séduisante ou la théorie que nous souhaitons formuler, parmi les informations que fournissent les textes anciens, et le risque qu'ils comportent d'une surinterprétation des documents archéologiques.

LA FRISE AUX GRIFFONS (pl. 25-26)

Particulièrement intéressante est l'exécution du bandeau avec des griffons antithétiques de part et d'autre d'une fleur (représentée avec le calice alternativement ouvert et fermé) qui limite la bordure inférieure des trois parois peintes et les sépare du socle peint en rouge[1]. Il s'agit d'une frise à caractère décoratif qui ne peut pas être comparée sur le plan artistique à la représentation inspirée des figures qui recouvrent les parois de la tombe, et c'est sans doute pour cette raison qu'elle n'a jamais attiré l'attention du fouilleur ni d'aucun autre chercheur. Cependant, l'examen de son exécution montre que c'est le même peintre qui l'a réalisée, ici aussi à main libre et sans emploi d'une grille. En fait, du point de vue stylistique nous pouvons déjà remarquer une série de traits qui renvoient directement aux peintures figurées des parois : le dynamisme dans le tracé de la ligne et la liberté dans la saisie des formes associés à une économie évidente des procédés et des matériaux picturaux. Par ailleurs, notons que chaque griffon et chaque fleur sont différents, ce qui indique que le peintre ne les a pas copiés suivant un carton qu'il avait sous les yeux, mais qu'il a travaillé de manière improvisée, exactement comme il l'a fait pour les scènes de grandes dimensions. Je me demande dans ces conditions si l'on devra aussi considérer Nikomachos ou Philoxénos comme les réalisateurs possibles de cette frise....

[1] Sur l'iconographie et l'emploi du motif des griffons dans la peinture ancienne voir en détail le chapitre sur la tombe « macédonienne » II de Potidée.

Si l'on essaie de décomposer les étapes de l'exécution picturale sur la frise aux griffons, nous retrouvons des procédés similaires à ceux qui ont été adoptés pour la scène du rapt. En premier lieu, ici aussi, le peintre a réalisé un tracé incisé approximatif à plusieurs reprises pendant que le mortier était encore frais, pour la mise en place de ces motifs (pl. 24.2, 25.2). Nous distinguons les incisions de ce tracé préliminaire sur tous les endroits de la frise où est préservée la surface picturale. Ensuite, sur le support blanc, il a repris les contours des incisions « finales » avec la même couleur grise dont il s'était servi pour les figures de grandes dimensions. Il s'agit d'un gris dilué appliqué rapidement et sommairement. C'est avec ce même gris qu'il indique quelques détails anatomiques sur les griffons ou qu'il dessine les pétales des fleurs. Les ombres intérieures sur les fleurs et sur les corps des animaux fantastiques sont toujours tracées avec du gris, soit par des aplats de ton uni plus ou moins dilué, soit par des coups de pinceaux plus fins. Le modelage des formes est très simple mais efficace, quelques traits suffisent pour évoquer le volume et créer un sens de mouvement contrôlé. Sur les corps des griffons le peintre se sert du rouge foncé, appliqué en coups des pinceaux nerveux et schématiques, soit pour reprendre des ombres en gris, soit pour raviver l'impression chromatique de la frise, en créant un contraste avec le bleu du fond. C'est le même ton de rouge, à base d'oxydes ferriques, que le peintre a employé sur le parapet du char et que nous retrouvons sur le socle de la tombe, mélangé à de la calcite (PE.1). Le fond bleu de la frise a été appliqué, une fois que les formes des motifs réservées sur l'enduit blanc ont été reprises en gris. Nous observons comment le peintre, ici aussi, a suivi les formes préétablies des figures de manière approximative, et comment la couleur du fond recouvre même des parties censées rester visibles. Soulignons ici un détail technique intéressant, que nous allons retrouver couramment sur les tombes macédoniennes et qui concerne le procédé de création des fonds sombres de tonalité bleue. Il s'agit d'une technique qui consiste en l'application, sur l'enduit, d'une première couche noire composée de noir de carbone, plus ou moins diluée, qui sert de base à la couche suivante, composée de bleu égyptien. Le bleu utilisé sur la frise, qui est le même que celui qui a été appliqué sur le pétase d'Hermès et sur le ciel du mur Nord, est du bleu égyptien de ton moyen et de granulométrie assez fine (PE.4, PE.5). Sa faible intensité est due aux dégradations de la surface picturale et à la perte de matière picturale. L'adhérence de ce type de bleu sur le mur est assez problématique, comme nous verrons aussi sur les autres peintures macédoniennes. Une technique d'exécution similaire, quoique plus recherchée, se retrouve sur la frise de la tombe III de Vergina où est représentée une course de chars et sur la façade de la tombe III d'Aghios Athanassios.

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 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.

3. GRAND TUMULUS / TOMBE DE PHILIPPE II
(pl. 26-46)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT

A peu de distance de la « tombe de Perséphone » a été mise au jour par M. Andronikos, au cours de la campagne des fouilles de novembre 1977, la deuxième tombe que recouvrait le grand tumulus[1]. L'importance majeure de cette tombe réside d'une part dans le fait qu'elle ait été découverte intacte avec la totalité de son riche mobilier, et d'autre part dans la présence sur la façade de la tombe d'une peinture dont la qualité artistique est extraordinaire. Par ailleurs, les restes d'un bûcher funéraire recueillis sur l'arrière de la voûte, à l'Ouest, au-dessus de la chambre, nous offrent des informations précieuses sur les rites funéraires des Macédoniens et le statut social du défunt[2]. La tombe appartient au type « macédonien », c'est-à-dire qu'elle est constituée d'une chambre principale carrée de 4,46 m de côté et d'une antichambre de même largeur et de 3,36 m de profondeur, pour une hauteur de 5,30 m, recouvertes d'une voûte en berceau[3] (pl. 26.1-2). Une porte en marbre à deux battants séparait les deux pièces. Les murs intérieurs de la chambre principale sont enduits d'un mortier blanc appliqué de manière très hâtive et même sommaire, comme en témoigne leur surface rugueuse[4]. La surface de la porte du côté de la chambre, travaillée irrégulièrement, témoigne aussi d'un travail rapide. En revanche, les parois de l'antichambre sont soigneusement ornées d'un décor de style « structural », dont les enduits sont fins et uniformes, blanc dans la partie inférieure et rouge dans la partie supérieure. Une moulure souligne la naissance de la voûte, en dessous de laquelle deux bandeaux sont séparés par un creux. Sur le bandeau qui délimite la zone rouge sont représentées des rosaces rendues en trompe-l'œil[5]. M. Andronikos signale la différence de qualité entre les enduits intérieurs de

---

[1] Andronikos 1977, 1-72 et fig. 1-31 ; Andronikos 1980, 16-55 ; Andronikos 1984, 96-197 fig. 55-159 ; Andronikos 1986, 19-37 ; Andronikos 1987a, 12 ; *La Macédoine* 161-68 ; *Vergina Guide* 53-61 ; *Vergina 1999* 41-52 ; Saatsoglou-Paliadeli 2004, 7-18.

[2] Andronikos 1984, 97 ; *Philippe de Macédoine* 208. Pour plus de détails sur le bûcher voir Kottaridi 1996a, 631-42 ; Kottaridi 1999, 113-20 ; Kottaridi 2001, 359-71 et Kottaridi 2002, pl. 16 fig. 16a. Les traces conservées de ce type de rituel funéraire renvoient effectivement aux funérailles d'Héphaistion à Babylone, organisées par Alexandre (Arr., *Anab.* 7.14.8 ; Diod. Sic. 17.110.7-8 ; Plut., *Alex.* 72 ; Just. 12.12.12), qui réactualisent les cérémonies homériques décrites dans le récit des funérailles de Patrocle dans l'*Iliade*. Pour la description du bûcher voir Diod. Sic. 17.115.1-5. Sur le bûcher d'Héphaistion voir W. Heckel, *The Marshals of Alexander's Empire* (Londres 1992) 88-85 ; W. Völcker-Janssen, *Kunst und Gesellschaft an den Höfen Alexanders d. Gr. und seiner Nachfolger* (Munich 1993) 100-16. Sur le bûcher en Macédoine voir Miller 1993, 62-64.

[3] Gossel 1980, 262-70 n° 41 ; Andreou 1988, 152 n° 185 ; Fedak 1990, 105-107.

[4] Andronikos 1980, 37 : « L'aspect de la surface des murs a été pour nous tout à fait inattendu ; la fresque extérieure laissait à penser que nous trouverions à l'intérieur sinon d'autres fresques, du moins un décor peint. Au lieu de cela nous avions des murs qui ne portaient que la première couche du revêtement – le crépi –, et dans certains coins seulement, la deuxième. Nulle part on n'avait été jusqu'à l'enduit final. ».

[5] Il s'agit du seul décor intérieur de la tombe. Signalons la présence de ce type de rosaces, également sur une frise, à l'intérieur de la chambre funéraire de la tombe monumentale de Phoinikas (Tsimbidou-Avloniti 2005, pl.

la chambre principale et ceux de l'antichambre, ainsi que l'interruption de l'appareil de la voûte et des murs latéraux entre les deux pièces, et suppose que la construction de la tombe s'est faite en deux étapes[1].

La façade, derrière laquelle est entièrement cachée la structure voûtée de la tombe, comporte aux extrémités deux antes à chapiteaux décorés de *kymatia* doriques colorés en bleu et rouge et d'une demi-colonne dorique de part et d'autre de la porte en marbre à deux battants[2]. Elle est surmontée par une corniche qui porte un entablement dorique, constitué d'un bandeau rouge, que décore un méandre blanc, et d'une frise à triglyphes bleus. Les gouttes et les *regulae* de l'épistyle sont peintes de la même couleur. La partie supérieure de la corniche se termine par un *kymation* dorique. Le tout est couronné par une frise peinte représentant une scène de chasse à personnages multiples, qui se développe sur toute la largeur de la façade, mesurant 5,56 m sur une hauteur de 1,16 m. Elle est délimitée dans sa partie supérieure par une ténia rouge et un *kymation* lesbique. Enfin, le sommet de la tombe porte une deuxième corniche en saillie qui semble protéger la peinture de la frise, décorée de bas en haut d'un *kymation* dorique, d'une bande d'anthémia et de fleurs de lotus peints en blanc sur fond bleu-noir et d'un bandeau rouge[3].

L'extraordinaire richesse et la remarquable qualité du mobilier de la tombe ont déjà été soulignées par M. Andronikos dès ses premières publications, où il l'a décrit et présenté en détail[4]. L'attribution, proposée par le fouilleur, de la tombe à Philippe II, assassiné à Aigai

---

10a) et dans les tombes de Drama (Koukouli-Chryssanthaki 1976, 303) et d'Aghios Athanassios où des rosaces alternent avec des bucranes (Tsimbidou-Avloniti, Brecoulaki 2002, pl. 27 fig. 15 ; Tsimbidou-Avloniti 2005, pl. 28). Pour d'autres parallèles voir aussi les stèles de Volos (Arvanitopoulos 1928).

[1] « Je suppose que la tombe a été couverte par le tumulus très peu de temps après sa construction, si bien que les enduits n'ont pas le temps de sécher quand l'air circulait encore. C'est surtout le cas de l'antichambre qui, je pense, n'a pas été construite en même temps que la chambre, mais dont les travaux se sont poursuivis, peut-être même encore après la fermeture de la porte de la chambre. On remarque en effet que la voûte de la chambre et celle de l'antichambre ne forment pas une entité mais qu'il y a interruption au niveau du mur mitoyen. » Andronikos 1980, 46-47 ; voir aussi Andronikos 1984, 75 et 229.

[2] Sur la façade de la tombe voir Saatsoglou-Paliadeli 2004, 18-19.

[3] Sur le nombre des couches et la composition des mortiers de la façade voir Saatsoglou-Paliadeli 2004, 28-29.

[4] Andronikos 1980, 37-50 ; Andronikos 1984, 117-97 ; *Philippe de Macédoine* 208-21 ; *La Macédoine* 164-65. Rappelons brièvement que le mobilier de la tombe peut être classé en trois grandes catégories : 1) les armes du mort qui forment une des pièces maîtresses du mobilier (un casque macédonien, une épée et son poignard en fer, une cuirasse d'apparat faite de plaques de fer revêtues de cuir et de tissu, un bouclier d'apparat en bronze, des pointes des lances, des cnémides) ; 2) les objets destinés à contenir et à réchauffer l'eau pour le bain (une cuvette avec éponge, une cruche, des coupes en bronze) ; 3) les ustensiles variés en argent, bronze et terre cuite utilisés pour les banquets. En outre on peut ranger parmi les objets extraordinaires un diadème royal, un trépied de la fin du V^{e} s. av. J.-C. et une lanterne en bronze, une torche, enfin un larnax d'or enfermant les ossements du défunt enveloppés dans un tissu pourpre sur lequel était posée une couronne en or. Sur le sol de la chambre funéraire, aussi bien que de l'antichambre ont été aussi recueillis les restes décomposés d'un lit funéraire en bois revêtu d'un décor plaqué et de petites figurines en ivoire conservant une polychromie remarquable (sur la brillante reconstruction des klinés et de leur décor, maintenant exposée dans le musée du grand tumulus de Vergina, voir Kottaridi 1997, 129-37 et Kottaridi 2002, 75-82 pl. 16 fig. 16b-16c). Parmi les objets les plus spectaculaires de l'antichambre signalons un deuxième *larnax* en or contenant des ossements calcinés de la défunte recouverts d'une étoffe en fil d'or et de pourpre, un goryte en or, une couronne, un collier-pectoral et un diadème féminin en

en 336 av. J.-C., bien qu'elle fasse encore l'objet de contestations, constitue à mon avis, en l'état actuel de la documentation, l'hypothèse la plus plausible. En revanche, l'identification de la défunte placée dans l'antichambre de la tombe, avec Cléopâtre, la dernière épouse du roi, ou avec une de ses femmes barbares, reste encore problématique[1].

LA POLYCHROMIE DES ELEMENTS ARCHITECTURAUX DE LA FAÇADE (pl. 26)

Un vif contraste chromatique ressort de la juxtaposition des zones uniformes de bleu et de rouge, couleurs opposées qui sont employées pour souligner les éléments architecturaux de la façade et qui attirent l'œil du spectateur. Ces couleurs pures et saturées, employées à des fins essentiellement décoratifs, se distinguent du coloris nuancé de la peinture figurée, obtenu au moyen de mélanges de pigments sophistiqués, au moyen desquels l'artiste cherche à atteindre un équilibre chromatique et une meilleure plasticité des formes. De fait, la peinture qui occupe l'espace de la frise affirme son autonomie par rapport à l'ensemble de la décoration de la façade. Elle reflète un traitement différent de ceux qu'attestent d'autres tombes monumentales ornées de polychromie, et sensiblement moins concerné par les effets illusionnistes et de trompe-l'œil qui caractérisent les façades des tombes plus tardives, comme par exemple celle d'Aghios Athanassios, de la « tombe des Palmettes » ou de la « tombe du Jugement » à Lefkadia. Les systèmes d'harmonie chromatique adoptés sur ces façades sont construits sur la base d'un coloris délibérément vif, qui accentue les motifs architecturaux mais qui se répète également dans les compositions figurées, visant à créer un rapport esthétique cohérent et homogène entre les différents éléments peints, indépendamment de leur caractère « décoratif » ou « narratif ».

LA PEINTURE DE LA FRISE : LA SCENE DE CHASSE (pl. 27-43)

Regardant de loin et d'en bas la grande composition de la tombe de Philippe II, et compte tenu des nombreux dégâts qu'a subis la surface picturale, le spectateur moderne n'arrive pas, malheureusement, à apprécier la qualité extraordinaire de cette peinture. 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 sur les visages des chasseurs, attestent d'une exécution

---

or. Sur les armes des tombes royales de Vergina voir l'étude de P. Faklaris, *Τα όπλα από τους μακεδονικούς τάφους της Μεγάλης Τούμπας στη Βεργίνα* (Thessalonique 1996). Sur la céramique de la tombe voir Drougou 2005, 28-61.

[1] Sur l'identité des défunts voir Adams 1980, 67-72 ; Lehmann 1980, 527-31 ; Lehmann 1981, 134-44 ; Prestianni Giallombardo, Tripodi 1981, 14-17 ; Xirotiris, Langenscheidt 1981, 142-60 ; Burstein 1982, 141-63 ; Green 1982, 129-51 ; Fredricksmeyer 1983, 99-102 ; Prestianni Giallombardo 1983, 497-509 ; Andronikos 1984, 221-24 ; Musgrave 1985, 1-16 ; Andronikos 1986, 26-37 ; Borza 1987, 105-21 ; Hammond 1989, 28-30 ; Musgrave 1990, 274-82 ; Adams 1991, 27-33 ; Borza 1991, 35-40 ; Carney 1991, 17-26 ; Hammond 1991, 73-82 ; Baumer, Weber 1991, 27-41 ; Musgrave 1991, 3-9 ; Pekridou-Gorecki 1996, 89-103 ; Themelis, Touratsoglou 1997, 183-85 ; Palagia 1998, 25-28 ; Saatsoglou-Paliadeli 1999, 44-46 ; Kottaridi 1999, 113-20 ; Palagia 2000, 186-200 ; Kottaridi 2002, 75-82.

qui loin d'être spontanée, se fonde sur des principes de l'*akribeia*[1] et d'un système d'harmonie chromatique équilibré et nuancé. Pour avoir regardé de près la quasi-totalité des peintures figurées qui ornent les monuments funéraires en Macédoine, je puis dire que la scène de chasse reste, à mon avis, la réalisation la plus accomplie et la plus complexe, tant par la construction d'une composition à éléments figurés multiples dans un espace tridimensionnel que par l'utilisation de la ligne et de la couleur pour évoquer le volume des formes. Par ailleurs, l'intérêt de l'artiste pour la représentation des diverses positions du corps humain dans l'espace et la multiplicité des vues, qui engendre l'impression du mouvement dans les scènes à nombreux personnages, constitue un élément dont nous avons déjà souligné l'importance sur la peinture de la « tombe de Perséphone », et que nous retrouvons sur la course de chars représentée dans l'antichambre de la tombe III[2]. Cependant, il faut reconnaître en même temps que malgré ces acquis importants dans le contexte des expériences picturales de l'époque, on constate un certain nombre d'incertitudes, notamment dans le rendu perspectif des éléments picturaux, que nous examinerons en détail par la suite. En fait, comme l'a justement remarqué M. Andronikos[3], « La fresque de Vergina en est encore au stade des recherches et des possibilités (...). La seule chose certaine est que nous nous trouvons devant une création importante de la grande peinture grecque ».

CONSTRUCTION DE LA COMPOSITION - SAISIE PLASTIQUE DES FORMES ET DU MOUVEMENT (pl. 27-28)

Une scène imaginaire, où sont figurées quatre chasses, se déroule dans un paysage composé d'arbres et de rochers sur un arrière-plan de collines, qui suggère un bois sacré comme en témoigne la présence d'une grande stèle avec trois statuettes, les bandelettes et le tableau accrochés au premier arbre de la composition, à gauche[4]. Celle-ci comporte sept chasseurs à pied accompagnés de neuf chiens[5], trois cavaliers et cinq ou six[6] animaux

[1] Sur ce terme voir Pollitt 1974, 117-25.

[2] Des figures en mouvement étaient représentées aussi sur les deux peintures, aujourd'hui perdues, qui ornaient les tombes de Dion (Soteriadis 1930, 36-51 ; Soteriadis 1932, 243-55 pl. 2) et de Naoussa (Kinch 1920, pl. III).

[3] Andronikos 1980, 23-24.

[4] Sur la peinture de la frise voir Andronikos 1984, 106-19 fig. 56-71 ; M. A. Elvira, « Anotaciones sobre la Cacéria pintada en la tomba de Filipo », *ArchEspA* 58 (1985) 19-35 ; Pollitt 1986, 192, 242 ; Andronikos 1987, 368-71 fig. 1, 2 ; Moreno 1987, 115-25 fig. 121, 150-153, 201, 203, 207-210 ; Moreno 1998, 16-19 ; Rouveret 1989, 236-44 ; Baumer, Weber 1991, 27-41 ; Briant 1991, 211-55 ; Prestiani Giallombardo 1991, 257-304 ; Tripodi 1991, 143-209 ; *La Macédoine* 162-64 fig. 128, 138 ; J. Boardman, *The Oxford History of Classical Art* (Oxford 1993) 149 n. 145 ; Saatsoglou-Paliadeli 1993, 122-45 ; Palagia 2000, 192-206 ; Brécoulaki 2002, 34-36 ; Saatsoglou-Paliadeli 2002, 97-105 ; Saatsoglou-Paliadeli 2004, 49-124.

[5] Sur l'identification de la race des chiens représentés sur la frise de Vergina voir L. C. Reilly, « The Hunting Frieze from Vergina », *JHS* 113 (1993) 160-62 et Saatsoglou-Paliadeli 2004, 81-84.

[6] Sur la presence d'un sixième animal blessé voir Saatsoglou-Paliadeli 2004, 84.

sauvages déjà blessés sur un terrain caillouteux[1]. Les trois premiers chasseurs sont entièrement nus, quatre portent des chlamydes qui laissent apparaître le corps, et trois sont vêtus de manière à laisser visibles seulement les mains et les jambes (les deux cavaliers et le dernier chasseur à pied).

De gauche à droite un chasseur nu a saisi par la ramure un chevreuil blessé, attaqué par un chien. Plus à droite, un cavalier nu vu de dos (pl. 29), dont l'épaule et le bras droit sont tournés vers l'arrière dans un vigoureux raccourci, qui souligne son effort pour jeter la lance, est à la poursuite d'une biche déjà blessée au flanc. L'organisation de la composition dans cette partie de la frise présente un intérêt particulier : en coupant au milieu le tronc de l'arbre nu dans l'extrémité gauche de la scène et en représentant en arrière-plan la biche fuyant derrière les rochers vers la gauche[2], le peintre invite l'œil du spectateur à sortir du cadre pictural pour suivre une prolongation imaginaire de la scène. Par ailleurs, le cavalier vu de dos, prêt à jeter sa lance vers l'animal, renforce encore l'impression d'une action qui se dirige vers l'extrémité gauche de la composition, en même temps que l'encolure de son cheval et la disposition du premier chasseur – en particulier la direction de sa tête – orientent notre regard vers les événements qui ont lieu vers la droite. Il s'agit donc d'une « ouverture » simultanée de la scène, à gauche vers l'extérieur du cadre pictural, à droite vers l'intérieur de la composition.

Un arbre au feuillage vert relie le cavalier nu et le premier chasseur du groupe suivant, alors qu'ils s'opposent entre eux par la direction des corps, mais en même temps il sépare deux unités d'action différentes. C'est ainsi que l'on passe à une chasse au sanglier à laquelle participent un chasseur nu vu de dos et un chasseur à pied tenant deux lances avec sa chlamyde enroulée autour de son bras droit, et concentré sur la mise à mort de l'animal, déjà blessé et attaqué par un chien. Entre les deux chasseurs est figurée une stèle en forme de pilier surmonté de trois statuettes et derrière ce groupe se dresse un arbre décharné. Les diagonales créées par les directions des lances concentrent l'œil du spectateur sur le gibier, tandis que les positions variées, sur des plans différents, des trois chiens qui accompagnent les chasseurs accentuent la vivacité de la scène[3]. Un jeune cavalier, lancé au galop vers la droite devant un arbre dépouillé, occupe la partie centrale de la frise, représentant l'équivalent renversé du premier cavalier vu de dos, « fermant » ainsi la partie gauche de la scène (pl. 34.2). Il est le seul personnage couronné et M. Andronikos l'identifie à Alexandre

---

[1] L'accumulation de tous ces animaux dans l'*alsos* de Vergina nous renvoie au *paradis* représenté sur le mur nord de la Maison des Ceii, où un lion pourchasse un taureau, des sangliers et des cerfs fuient un chien qui les attaque, et des béliers tentent d'échapper à un léopard (*Peint. Pomp.* vol. I, pl. 11). Sur les différents types de chasses voir Saatsoglou-Paliadeli 2004, 84-86 et pour des parallèles iconographiques 92-110, où l'auteur souligne en particulier des ressemblances avec la mosaïque du Palerme (Hölscher 1973, 186 sq. ; D. v. Boeselager, *Antike Mosaiken in Sizilien* [Rome 1983] 47 sq.).

[2] Sur le relief d'Artémidore, daté de la deuxième moitié du II[e] s. av. J.-C., où est également représentée une scène de chasse, nous retrouvons la disposition de la biche dans un arrière-plan rocheux, à l'extrémité gauche de la composition (Musée National d'Athènes n° 1192).

[3] Contrairement à la disposition des chiens sur le sarcophage dit d'Alexandre, représentés tous derrière les chasseurs (von Graeve 1970, pl. 1, 2).

le Grand, en rattachant son attitude à celle d'Alexandre sur la mosaïque de Naples[1]. Cependant, malgré son allure dynamique et le fait qu'il occupe le centre de la scène, il ne se détache pas manifestement des autres figures à cause de sa petite taille, qui renvoie, selon toute vraisemblance, à une silhouette juvénile (on notera qu'il a la même hauteur que les deux fantassins représentés à pied, derrière lui). Sans que sa participation à l'une des deux chasses collectives de la scène soit évidente[2], la diagonale de sa lance guide notre œil vers le groupe des chasseurs qui occupe la deuxième moitié de la frise, où l'espace devient de plus en plus saturé et où les relations entre chasseurs et gibier s'intensifient (pl. 31-32).

Il s'agit du point critique de la narration, où se déroule l'événement le plus majestueux, la mise à mort du lion[3], suggérée par la saturation de l'espace et la coordination des chasseurs pour donner le coup de grâce à la bête. L'épisode se détache sur un fond occupé par un bosquet d'arbres feuillus et consiste en un groupe de deux chasseurs à pied et un cavalier qui encerclent le lion déjà blessé au flanc, accompagnés de trois chiens représentés dans des poses variées, le premier vu de profil, le deuxième vu de 3/4 au-dessous de la patte du lion et le troisième, vu de dos, qui a déjà mordu l'animal[4]. Le premier chasseur de ce groupe, armé d'une lance, portant la *kausia*[5] sur la tête et une chlamyde de couleur pourpre sur laquelle se détache son corps nu, est vu de profil dans un mouvement d'attaque, suggéré par l'écartement de ses jambes et l'inclinaison de son corps en avant (pl. 31-32). Plus à droite, un deuxième chasseur s'enfonce vers l'intérieur, censé reculer en arrière. L'orientation de sa tête vers la gauche, en opposition avec la direction de son corps dont le poids repose sur la jambe droite, et en particulier la position de ses bras, presque en arrière de la tête, afin d'abattre avec force sa hache sur le cou de l'animal, évoquent un moment de pleine action, amplifié par le gonflement de sa chlamyde[6] (pl. 31-32). La mise à mort de l'animal traqué est réservée à l'imposant cavalier, qui grâce à la position cabrée de son cheval dépasse en

---

[1] Andronikos 1984, 108 ; *Philippe de Macédoine* 205. Signalons aussi la ressemblance qui existe entre le jeune cavalier de Vergina et la statue équestre du jeune Alexandre du Musée de Naples en ce qui concerne la posture et les traits juvéniles de leurs visages. Sur la couronne porté par ce personnage voir Saatsoglou-Paliadeli 2004, 77-78 et pour d'autres parallèles iconographiques 105.

[2] On n'a aucune raison de penser qu'il a déjà participé à la chasse au sanglier, comme le suggèrent Baumer, Weber 1991, et Saatsoglou-Paliadeli 2004, 52-53.

[3] Sur l'existence des lions en Grèce voir Hér., *Hist.* 7.124-126 ; Xen., *Cyneget.* 11 ; Arist., *Hist. Anim.* 597 b 7 et 606 b 15 ; Br. Helly, « Des lions dans l'Olympe », *REA* 52 (1968) 292 ; Hammond, Griffith 1979, 155-56 ; J. K. Anderson, *Hunting in the Ancient World* (Londres 1985) 80-81.

[4] Le mouvement du chien sur la mosaïque de Gnôsis (Makaronas, Youri 1989, fig. 18-22) est comparable à celui du chien de Vergina qui attaque le lion : dans les deux cas il contribue à la mise en relief du groupe et le fait saillir au premier plan. Un chien vu de profil en train de courir est représenté sur le bouclier en stuc de l'antichambre de la tombe de Katérini, datée du premier quart du IV^{e} s. av. J.-C. (Despini 1981, 206 fig. 4). Nous savons par Pline l'Ancien que Protogène (35.102), Nicias (35.133) et Apelle (35.95) furent d'excellents animaliers, ce dernier en particulier dans l'exécution des chevaux.

[5] Sur les costumes et le type d'armes tenus par les chasseurs de la scène voir Saatsoglou-Paliadeli 1993, 122-47 et Saatsoglou-Paliadeli 2004, 59-80.

[6] Pour des parallèles avec le type iconographique de ce chasseur voir le sarcophage dit d'Alexandre (von Graeve 1970), le relief de Messène avec la chasse au lion (Hölscher 1973, pl. 15,3) et la mosaïque de Gnôsis.

hauteur les autres figures de la scène. Le museau de son cheval est présenté de trois quarts, avec l'œil excité, les narines dilatées et le harnais de travers, à cause du sursaut (pl. 37.2).

Sur la gueule du fauve on peut distinguer une série de détails au moyen desquels le peintre arrive à évoquer ce moment d'agonie en lui conférant une expression presque humaine : la bouche entre-ouverte qui laisse apparaître les dents et le regard suppliant dirigé vers le visage du cavalier, qui est prêt à le transpercer de sa lance (pl. 38). L'artiste a dessiné le corps de la bête avec une grande rigueur, sensible en particulier dans l'exécution des pattes où figurent très nettement les griffes[1], ainsi que dans le rendu minutieux des poils. Les mouvements opposés de la tête du cavalier, vu de profil et penché en avant pour mieux viser le lion et lui donner le coup de grâce, et de celle de son cheval, qui diverge, dressée vers la droite où l'action se poursuit, accentuent la tension de l'instant dramatique. Le mauvais état de conservation dans cette partie de la composition gène la lisibilité de la figure et bien que l'on distingue les parties du corps visibles derrière le cheval, les nombreuses lacunes sur le visage ne permettent pas une reconstitution fiable des traits. M. Andronikos identifie la figure du cavalier avec Philippe II, le roi assassiné que devait abriter la tombe[2].

Le dernier groupe de la composition est constitué de deux chasseurs à pied et d'un chien bondissant vers un ours blessé, qui apparaît derrière les rochers et devant une grotte, avec une lance brisée dans sa gueule. Le premier chasseur lève sa lance obliquement, dirigée soit vers l'ours qui se dresse derrière les rochers, soit vers un gibier que le spectateur doit s'imaginer en dehors du cadre pictural et peut-être associé au dernier personnage de la scène qui tire un filet (pl. 33). Il est le seul personnage de la scène représenté avec la bouche entrouverte, afin d'exprimer son effort pour jeter la lance. Ses dents blanches se détachent sur le fond noir de la bouche et le dernier quart du visage se fond dans les teintes sombres de l'arrière-plan[3] (pl. 36.2). La tenue du dernier chasseur consiste en un chapeau qui lui protège la tête[4], un chiton serré à la taille par une ceinture et une chlamyde, dont l'aspect évoque une texture brute et qui se distingue nettement des chlamydes et des chitons pourpre des autres chasseurs[5] (pl. 33). Par ailleurs, ce dernier chasseur se différencie des autres personnages par la couleur foncée de sa peau, qui lui confère un aspect moins « noble », presque assimilé aux couleurs du paysage. Ici aussi, de manière analogue à ce que montre l'extrémité gauche de la composition, les rochers sont coupés brusquement et les postures de deux chasseurs créent plutôt l'impression que leur action s'oriente en dehors des limites du cadre pictural. De fait, à la différence des autres chasseurs qui sont liés de manière évidente à leur gibier, ceux-ci ne

[1] Pour un rendu très proche, voir les pattes de la panthère représentée sur la mosaïque de la maison des Masques à Délos J. Chamonard, *Les mosaïques de la maison des masques*, *EAD* XXIX (Paris 1933) ; *Grèce hellénistique* 185 fig. 192.

[2] Andronikos 1984, 114.

[3] Pline l'Ancien rapporte (35.58) que Polygnote « ...fut le premier à apporter à la peinture ces grands perfectionnements qui consistent à entrouvrir la bouche, montrer les dents, substituer à l'ancienne raideur du visage des expressions variées. ».

[4] Saatsoglou-Paliadeli (Saatsoglou-Paliadeli 2004, 56-57) ne pense pas qu'il s'agisse d'une kausia comme l'a proposé récemment E. Harrison (E. Harrison, « Macedonian Identities in Two Samothracian Coffers », *in* : *Αγαλμα. Μελέτες για την αρχαία πλαστική προς τιμήν του Γιώργου Δεσπίνη* (Thessalonique 2002) 285-91.

[5] Sur la tenue particulière de cette figure voir Saatsoglou-Paliadeli 2004, 142-44.

sont pas directement associés par la direction de leurs corps à la chasse à l'ours qui figure derrière les rochers et qui renvoie de nouveau notre œil vers l'intérieur de la composition[1]. Ainsi les deux extrémités de la composition, bien qu'elles définissent l'espace où la scène se déroule, restent-elles en même temps ambiguës et ouvertes, et suggèrent une prolongation possible de cet espace et de la narration en dehors des limites réelles de la frise, suscitant l'impression d'un mouvement perpétuel.

La multiplicité des points de vue combinée à la diversité des gestes révèle chez l'artiste une rigueur de technique qui lui permet de créer, au moyen d'un ombrage progressif et contrôlé, l'impression de la profondeur et de multiplier les plans des diverses parties du corps humain. L'exécution plastique des cavaliers et de leurs chevaux sur la frise de Vergina nous offre trois vues caractéristiques de cet ensemble dynamique. On signalera notamment la saisie remarquable de l'élan du cheval agité du troisième cavalier et, pour le premier cavalier (pl. 29), le thème assez rare du cheval présenté de dos, illustrant un niveau supérieur de la peinture grecque dans la seconde moitié du IV^{e} s. av. J.-C.[2]. Le mouvement du deuxième cavalier est presque parallèle au plan antérieur de la frise, dans une position plus habituelle. Son corps se tourne vers la droite pour tendre le bras en arrière et offre ainsi au spectateur la vue entière de son torse. Les sept chasseurs à pied ont été exécutés de façon à représenter les membres du corps dans toutes les postures et toutes les fonctions possibles. Soit ils se tiennent dans des positions instables, comme le deuxième chasseur présenté de dos, dont le mouvement des bras accompagne l'élan du corps et met en valeur les longues jambes prêtes à changer d'aplomb. Soit, dans des postures plus déterminées, ils expriment leur promptitude dans un moment d'action. Leurs draperies tombent gracieusement en les couvrant partiellement ou accentuent l'impression du mouvement par leur tournoiement dans l'espace. Le même souci de la multiplicité des vues dans la représentation des corps se reflète aussi dans la disposition des têtes, rendues de face, de profil, de trois quarts ou de dos.

---

[1] Il me semble opportun d'ajouter ici que les deux figures qui occupent les extrémités de la composition, sont saisies dans des mouvements moins vigoureux et dynamiques par rapport aux autres chasses collectives de la scène et sont les seules dépourvues de lances ou d'autres armes orientées de manière déterminantes sur un gibier. La comparaison du premier chasseur de la composition, qui tient le cerf par la ramure en tournant sa tête dans une direction opposée de celle de son gibier, avec le deuxième chasseur de la mosaïque de Gnôsis à Pella (Makaronas, Yiouri 1989, fig. 18-22), saisi dans une action parallèle, demeure significative : dans l'expression et le mouvement du chasseur de Vergina il n'y a pas d'indication de l'effort qu'aurait nécessité une telle action, tandis que le regard et le mouvement déterminé du chasseur de Pella, ainsi que le pétase qui saute de sa tête, traduisent la violence et la forte tension du moment représenté.

[2] Sans atteindre pour autant la virtuosité du cheval vu de dos et orienté à angle droit, sur la mosaïque d'Alexandre (Moreno 2001, pl. I). P. H. v. Blanckenhagen fait un rapprochement entre le cheval du deuxième cavalier de Vergina et le cheval qui figure au milieu de la frise du monument de Paul-Emile à Delphes (P. H. von Blanckenhagen, « Painting in the time of Alexander and later, Macedonia and Greece in late Classical and early Hellenistic times », *StHA* 10 [1982] 257, 258 ; H. Kähler, *Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi* (Berlin 1965) pl. 5 et *Guide de Delphes*, Ecole Française d'Athènes [Athènes 1991] 124-26 fig. 92a). On trouvera d'autres parallèles avec les chevaux vus de dos sur la tombe de Moustafa Pacha à Alexandrie (Adriani, 1963, 1966, fig. 186 n° 84 ; *Grèce hellénistique* fig. 96) et sur la kliné de la tombe de Dion (Soteriades 1932, pl. 2). A propos du procédé pictural qu'inventa Pausias pour rendre la profondeur et les raccourcis de manière plus convaincante, voir Pline l'Ancien (35.126-127).

L'aptitude de l'artiste à appréhender le corps humain sous différents angles nous renvoie au principe qui fut introduit, en sculpture, par Lysippe[1] dans le but de permettre la vision globale de ses œuvres, et de parvenir à un rendu réaliste. Et il est intéressant de voir dans quelle mesure les recherches artistiques de la sculpture rejoignent celles de la peinture, qui est par sa nature même l'art le plus illusionniste[2]. En fait les innovations de Lysippe en ce qui concerne la troisième dimension et le mouvement des figures dans l'espace paraissent avoir été en relation directe avec le développement de la grande peinture au cours du IV^{e} s. av. J.-C.[3]. On apprend par Pline l'Ancien (35.76) que grâce à Pamphilos, un peintre d'origine macédonienne, la « graphique » vient compléter l'enseignement de base des enfants de naissance libre et Aristote la compte déjà dans la *Politique* (1337 b 23), parmi les quatre enseignements fondamentaux. La peinture devient l'art par excellence et ne se confine pas aux grands cycles picturaux du V^{e} s. av. J.-C., destinés à la décoration de temples et de bâtiments publics, mais s'applique aussi au décor domestique, qu'il s'agisse des maisons, des palais ou des tombeaux monumentaux. Par ailleurs, le passage de Pline (35.133) où Praxitèle exprime sa préférence pour les marbres « auxquels Nicias a mis la main » est aussi significatif que la remarque de Strabon (8.3.30) à propos de la collaboration entre Phidias et Panainos dans la création de la statue de Zeus à Olympie : *πολλὰ δὲ συνέπραξε τῷ Φειδίᾳ Πάναινος ὁ ζωγράφος, ἀδελφιδοῦς ὢν αὐτοῦ καὶ συνεργολάβος, πρὸς τὴν τοῦ ξοάνου διὰ τῶν χρωμάτων κόσμησιν καὶ μάλιστα τῆς ἐσθῆτος*. Cette polychromie statuaire, dont des traces ont été préservées par les documents archaïques[4], où les couleurs assument encore

[1] Pline (34.65) vante Lysippe pour sa contribution au progrès de la statuaire, en soulignant son intérêt pour le rendu svelte des corps, afin que ses statues paraissent plus élancées. A propos de Lysippe voir remarques intéressantes de A. Stewart (Stewart 1990, 76). Nous savons également par Pline (34.64), que Lysippe fut l'auteur de la chasse d'Alexandre, une chasse au lion consacrée par le fils de Cratéros (officier d'Alexandre) dans le sanctuaire d'Apollon à Delphes. Plutarque (*Alex.* 40), qui décrit le monument en détail, mentionne que la sculpture avait été faite en collaboration par Lysippe et Léocharès (R. Vasic, « Das Weihgeschenk des Krateros in Delphi und die Löwenjagd in Pella », *AntK* 22 [1979] 106-109 ; D. Willers, « Zwei Löwenjagdgruppen des vierten Jarhunderts v. Chr. », *HASB* 5 [1979] 21-26 ; L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo* [Milan 1993] 174 n. 4.22.1). Pour des confrontations entre la frise de Vergina et la base circulaire de Messène où est représentée une chasse au lion, voir A. M. Nielssen, « Fecit et Alexandrum magnum multis operibus : Alexander the Great and Lysippos », *ActaArch* 58 (1987) 151-70 ; Moreno 1998, 18-19.

[2] E. Keuls remarque à ce propos : « ...A sculptor can approximate the proportions of his model... the model has become the work. Painting, on the other hand is always 'mimetic' in that it communicates meaning through an acquired code of communication. One must learn to 'read' painting of any style or age. » (Keuls 1978, 35 et 55 n. 29).

[3] M. Andronikos a déjà proposé des rapprochements entre l'avant-dernier chasseur de la frise, dont le mouvement est déployé dans l'espace de la même manière que les volumes d'une sculpture, et l'Apollon du Belvédère dont l'original est attribué à Léocharès (Andronikos 1984, 112-13). Nous pourrions tracer aussi un parallèle entre la posture du deuxième chasseur vu de dos sur la frise de Vergina et le premier combattant de la frise de l'Amazonomachie (plaque 1020) du Mausolée d'Halicarnasse, à laquelle avait participé le même sculpteur (Stewart 1990, fig. 532). Pour d'autres parallèles iconographiques voir Saatsoglou-Paliadeli 2004, 100-10.

[4] Manzelli 1994 ; V. Brinkmann, « La polychromie de la sculpture archaïque en marbre », PACT 1987, 18-35 ; Twilley 1990 ; V. Brinkmann, *Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschatchauses* (Ennepetal 1994) ; *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur* (Munich 2003).

une fonction essentiellement décorative[1], sera employée à des fins de plus en plus « picturales », en ce sens que la couleur sera appliquée non seulement pour ses qualités physiques, mais aussi pour contribuer à la suggestion des effets illusionnistes, comme en témoigne par exemple le sarcophage de Sidon dit d'Alexandre[2] où les rehauts de couleurs avivent les reliefs. L'étude de la perspective et de la représentation de la figure humaine dans un espace tridimensionnel, aussi bien que le souci du traitement des draperies et de la manière dont elles contribuent au rendu du mouvement des corps humains, seront portés grâce aux moyens de l'illusionnisme pictural à un haut niveau de réalisme, avec lequel les sculpteurs seront amenés à rivaliser[3]. En ce qui concerne l'organisation de la composition, il nous semble intéressant de souligner que l'artiste ne l'a pas conçue comme une structure monumentale centrée autour d'un point crucial, ni construite suivant une progression linéaire de gauche à droite pour culminer, enfin, dans une action collective[4]. Il s'agit d'une composition « en accordéon », coordonnée par une série de groupes obliques qui se succèdent rythmiquement sans pour autant être soumis aux principes d'une symétrie rigoureuse, appliquée dans l'ensemble de la composition de manière systématique. Cela dit, le fait que nous puissions effectivement reconnaître un contrôle géométrique de la composition et des « symétries » dans la construction de chacun des différents groupes de chasseurs[5] dont les poses sont prises sur le vif, dans un état de tension extrême, au moment de frapper, leur confère un aspect sculptural : ils se trouvent en fait suspendus entre le mouvement de recul et l'élan vers l'avant qui accompagne le coup. Cependant, nous constatons que le décalage du centre critique de la narration, avec la chasse au lion occupant la partie droite de la frise, se reflète aussi dans l'organisation interne des deux groupes de chasses collectives. De fait, tant dans la chasse au sanglier que dans la chasse au lion, la bête sauvage n'occupe pas une position centrale, mais se trouve décalée vers la droite par rapport aux positions des chasseurs qui l'encerclent, schéma assez inhabituel pour ce type de représentations. Il suffit de le comparer à la disposition symétrique de la chasse au cerf sur la

[1] La fonction des couleurs qualifiée en tant que « décorative » est liée à leur degré de saturation et leur pureté qui suscitent une forte impression sur l'œil du spectateur, mais défavorisent en même temps la création des effets illusionnistes. Il s'agit d'une approche coloriste qui trouverait des parallèles avec l'emploi de la couleur sur les premières séries de lécythes à fond blanc où la polychromie ajoutée après cuisson sert à créer des surfaces colorées plates qui attirent l'œil du spectateur par leur pouvoir chromatique.

[2] O. Hamdy Bey, T. Reinach, *Une Nécropole royale à Sidon* (Paris 1892) pl. 34-37 ; von Graeve 1970 ; Hölscher 1973, 189-96 ; R. Fleischer, « Der Klagefrauensarcophag aus Sidon », *IstForsch* 34 (1983) 11-35 et pl. 12-17. Sur l'emploi de la couleur sur les sculptures hellénistiques de Délos et les rapports avec les techniques picturales, voir Bourgeois, Jockey 2001, 629-65.

[3] M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (New York 1961) 30 et 32. Sur la supériorité de la peinture dans ses possibilités « mimétiques » par rapport à la sculpture voir chez Xénophon (*Mém.* 3.10) le dialogue entre Socrates, Parrhasios, Kleiton et Pistias. Voir commentaire d'A. Rouveret sur ce passage « ...la peinture apparaît-elle comme une vision globale des êtres et des choses et la sculpture comme une saisie d'actions humaines déterminées » (Rouveret 1989, 14, 15).

[4] De fait, la direction des lances du deuxième et de l'avant-dernier chasseurs de la composition oriente le regard en dehors des limites du cadre pictural en le déviant du centre critique de la scène.

[5] Comme le remarque A. Stewart « Evidently in at least one area – symmetria – the sculptors led the painters, though in all other respects the reverse was true. » (Stewart 1990, 84).

mosaïque de Gnôsis à Pella[1] ou aux scènes des sarcophages de Sidon qui offrent aussi un type de narration à frise, notamment la chasse royale, représentée sur l'un des longs côtés du sarcophage dit d'Alexandre. On constatera que grâce à ce système original d'organisation la scène acquiert une *eurythmie*[2] qui la rend moins statique, bien que le mouvement de chaque groupe de personnages maintienne une certaine autonomie, dans la mesure où il est conçu en tant qu'unité et qu'il ne s'enchaîne pas plastiquement, de manière évidente, avec les autres groupes. Par ailleurs, même si la multiplication du gros gibier et la meute des chiens qui accompagnent les chasseurs confèrent à la composition de Vergina une forte densité, le spectateur arrive à distinguer séparément chaque élément, sans éprouver le sentiment de saturation que procure la chasse d'Alexandre sur le sarcophage de Sidon.

CADRE NATUREL ET RENDU PERSPECTIF DES FIGURES DANS L'ESPACE

Le paysage de Vergina est composé d'un arbre feuillu, de deux arbres dépouillés[3], d'un bouquet d'arbres, de collines, de rochers[4] et selon toute vraisemblance d'une grotte[5], enfin d'une colonne votive surmontée de trois statuettes, qui évoque un *alsos* ou « bois sacré »[6].

---

[1] P. M. Petsas, « Pella », *Studies in Mediterranean Archaeology* XIV (1964) 5 fig. 5 ; Andronikos 1964, 296 pl. VII, 8. P. Moreno propose de le rattacher à un original de Mélanthios (Moreno 1979, 704).

[2] Sur ce terme voir Pollitt 1974, 169-81.

[3] Un arbre mort est aussi figuré sur la mosaïque d'Alexandre (M. Pfrommer, *Untersuchungen zur Chronologie und Komposition des Alexandermosaiks auf antiquarischer Grundlage* [Mayence 1998] 87, 142-43, 165-66 ; Moreno 2001 avec bibliographie). Sur la représentation d'arbres dépouillés dans l'art grec voir Carroll-Spillecke 1985, 12, 14, 15-17, 29, 41-56, 153, 158, 163 ; Wegener 1985, 118-30, 157-62 ; R. Fleischer, *Der Klagefrauensarkophag aus Sidon* (Tübingen 1983) pl. 13.2 ; M. Nolle, *Denkmäler vom Satrapensitz Daskyleion* (Berlin 1992) pl. 9, n° cat. S7.

[4] Sur la représentation des paysages rocheux, associés surtout à Pan voir Carroll-Spillecke 1985, 56-63 ; sur la représentation des terrains irréguliers parsemés de cailloux ou de rochers, voir par exemple la scène de bataille sur le sarcophage de Payava (P. Demargne, *Fouilles de Xanthos V : Tombes-maisons, tombes rupestres et sarcophages* [Paris 1974] 77-78 pl. 40), le monument des Néréides à Xanthos (A. P. W. Childs, P. Demargne, *Fouilles de Xanthos VIII : Le monument des néréides et le décor sculpté* [Paris 1989] 280) ; les stèles incisées de Thèbes (Demakopoulou, Konsola 1981, 39) ; B. S. Ridgway, *Fourth Century Styles in Greek Sculpture* [Madison 1997] 170-71, 195). En général sur les terrains irréguliers voir Carroll-Spillecke 1985, 6, 7, 11 et Wegener 1985, 114-18, 162-65.

[5] Particulièrement intéressante est l'indication des éléments de paysage sur un sarcophage décoré en bas relief coloré, découvert récemment à Çan, en Turquie, et daté dans la première moitié du IV^{e} s. av. J.-C. Sur l'un des longs côtés du sarcophage est figurée une chasse au sanglier et au cerf avec au milieu un arbre dépouillé. Sur le côté court est figurée une bataille entre un dynaste anatolien et un Grec. Ici nous retrouvons l'indication d'arbres décharnés derrière lesquels sont figurés des masses de rochers qui occupent l'extrémité droite de la composition, comme sur la peinture de Vergina (N. Sevinç, R. Körpe, M. Tombul, Ch. Brian Rose, D. Strahan, H. Kiesewetter, J. Wallrodt, « A New Painted Graeco-Persian Sarcophagus from Çan », *Studia Troica* 11 [2001] 383-420).

[6] Des éléments de paysage renvoyant à un « bois sacré » sont figurés sur la panse d'un lécythe aryballisque du peintre de Xénophandes datée dans le premier quart du IV^{e} s. av. J.-C., où se déroule une chasse royale perse aux êtres fabuleux et bêtes sauvages (sanglier, chevreuil, lion). La présence d'une stèle votive avec un trépied au sommet, le griffon, les rameaux de laurier, la palmette suggèrent que la scène se déroule dans un *alsos*, dédié à Apollon (Musée de l'Ermitage, P. 1837.2, St. 1790 ; Beazley 1963, 1407 ; E. A. Zervoudaki, « Attische polychrome Relief-keramik des späten 5. Und des 4. Jahrhunderts v. Chr. », *MDAI(A)* 38 [1968] 26 n° 35 ; M.

Un équilibre savant s'établit entre les éléments d'un paysage « réaliste » et les figures humaines qui y sont insérées[1], considéré jusqu'alors comme une invention hellénistique tardive[2]. De fait, dans la peinture de Vergina les figures humaines s'intègrent dans un cadre naturel qui stimule l'intérêt de l'artiste par lui-même, et de ce point de vue s'éloigne sensiblement de la représentation classique de l'espace, en reflétant une conception subjective du paysage et une vision théâtrale dont l'écho se trouve dans les récits des historiens, comme l'a noté A. Rouveret[3].

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 que nous verrons plus en détail par la suite – inaugure, nous semble-t-il, une esthétique « nouvelle », qui concerne justement la représentation des personnages dans un espace réaliste, et rompt définitivement avec l'emploi des fonds cohérents, bidimensionnels et impénétrables. Pourtant ces fonds unis, neutres ou colorés uniformément, qui caractérisent des œuvres aussi « picturales » que les frises du Mausolée, le sarcophage d'Alexandre ou l'autel de Pergame, resteront en usage tout au long de la période hellénistique, comme en témoignent les peintures macédoniennes[4] ou d'autres documents peints contemporains, comme le sarcophage de Tarquinia[5] (pl. 10, 44).

Tiverios, *Ελληνική Τέχνη. Αρχαία αγγεία* [Athènes 1996] 337-38 fig. 187). Sur le bois sacré et les ex-voto voir les travaux intéressants de Ch. Jacob, « Paysage et bois sacré : *ἄλσος* dans la Périegése de la Grèce de Pausanias », *in* : *Les bois sacrés, Colloque International* (Naples 1993) 31-44 et dans le même volume, de O. de Cazanove, « Suspension d'ex-voto dans les bois sacrés », 111-26. Sur le paysage de Vergina et le bois sacré voir en dernier Saatsoglou-Paliadeli 2004, 137-42 et A. Koen, « Τοπίο και μορφή στην αρχαία ελληνική τέχνη », *in* : P. Doukellis (éd.), *Το ελληνικό τοπίο. Μελέτες ιστορικής γεωγραφίας και πρόσληψης του τοπίου* (Athènes 2005) 105-29. L'auteur propose un parallèle intéressant entre la colonne votive de Vergina et celle d'un bas-relief du II^e^ s. av. J.-C. où est représentée une visite en famille à un sanctuaire (Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München n° 206).

[1] Dans les fameux « paysages de l'Odyssée » à l'Esquilin des personnages minuscules sont insérés dans un cadre naturel qui prédomine et qui peut se tenir plastiquement même sans les figures humaines (Rumpf 1947, 20 ; A. Gallina, « Le Pitture con paesaggi dell'Odissea dall'Esquilino », *Studii Miscellanei* 6 [1964] 1-45 ; Pollitt 1986, 192 fig. 206-209). Pour une confrontation entre le paysage de Vergina et les paysages de l'Esquilin voir Walter-Karydi 1989. Sur la représentation du paysage dans les peintures de l'Esquilin et dans la peinture romaine voir R. Biering, *Die Odysseefresken vom Esquilin* (Munich 1995) 155-60.

[2] Le goût pour la nature se développe assez lentement dans la peinture hellénistique ; on trouve des peintures à Pompéi, datant du I^er^ s. ap. J.-C., où le cadre architectural prédomine encore, et de nombreux cas où les figures se détachent sur un fond à peu près neutre comme par exemple la fameuse frise de la Villa des Mystères à Pompéi ou les peintures de la Villa de Boscoreale (W. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting* [Groningen 1963] 191-97 ; Ling 1991, 101-106 fig. 104-107 pl. IXA-B, XA).

[3] Rouveret 1998a.

[4] Des éléments de paysage existent sur un nombre des peintures hellénistiques, mais de manière plutôt isolée, juste pour renvoyer à un espace extérieur. Voir par exemple le buisson sur la frise de la tombe d'Aghios Athanassios ou l'arbuste et la fontaine sur la kliné de la tombe de Potidée ; sur une stèle de Volos est suggéré de manière plus convaincante l'intérieur d'une cour (Arvanitopoulos 1928, pl. V).

[5] Brecoulaki 2001.

La représentation de personnages multiples dans un cadre naturel, sur la tombe de Philippe II, nous offre sans aucun doute un témoignage d'importance majeure sur l'acquisition des moyens picturaux qui permettent à l'artiste de suggérer la profondeur, et met en évidence les possibilités accrues de l'art de la peinture, quant aux effets illusionnistes, par rapport à celles de la sculpture, comme nous l'avons signalé plus haut[1]. La scène de chasse s'organise sur plusieurs plans qui créent l'impression de profondeur d'un espace naturel. L'artiste a sans doute calculé l'espace et l'emplacement des figures avec une grande rigueur, pratique qui reflète la conception du peintre Pamphilos, d'origine macédonienne, qui fut le premier, selon Pline (35.76), à avoir étudié toutes les sciences « sans lesquelles, il affirmait qu'on ne pouvait pas atteindre à la perfection de l'art ». La partie droite de la scène est représentée légèrement en avant par rapport à l'autre moitié, à l'exception du tronc d'arbre coupé qui figure à l'extrémité gauche. Des cailloux aux dimensions variées définissent un premier plan (pl. 40) et une chaîne de montagnes aux couleurs pâles et diluées occupe l'arrière plan de la composition (pl. 30, 31-32), reflétant ainsi de la part de l'artiste la connaissance d'un des principes fondamentaux de la perspective atmosphérique, la progressive diminution de l'intensité de la couleur et par conséquent la perte en précision des éléments représentés au fur et à mesure que l'on s'éloigne dans l'espace, pratique à laquelle vont s'exercer par la suite les peintres romains. Ce type de traitement est bien illustré dans le rendu de la colonne votive et de l'arbre dépouillé figurant derrière le chasseur qui attaque le sanglier, réalisés en une tonalité pâle de gris-bleu qui les fait sensiblement reculer en arrière-plan.

Cependant, à côté de ces acquisitions importantes dans la suggestion de l'espace et de la connaissance de certaines « règles » de la perspective – reflétant des expérimentations dans un champ de recherches qui, notamment à partir de la Renaissance, sera au centre des préoccupations de l'art occidental – il est possible d'y reconnaître en même temps un certain nombre d'éléments dont la représentation révèle seulement l'application empirique et partielle de ce type de conventions esthétiques. Partant de l'extrémité gauche de la composition, nous constatons que les dimensions de la biche en fuite au lieu d'être diminuées pour évoquer convenablement l'impression de la distance qui la sépare du cavalier qui est à sa poursuite, sont presque les mêmes que celles du chevreuil mis à mort par le chasseur placé dans le premier plan. Nous retrouvons ce problème d'échelle dans le rapport entre cavaliers et chasseurs à pied, qui ont presque toujours la même hauteur[2] (en

[1] Les nouvelles possibilités de la peinture renversent, d'une certaine manière, l'état des choses : c'est aux sculpteurs maintenant à observer les peintures et non pas aux peintres à copier les sculptures comme le suggérait Suidas : « Les artistes doivent s'intéresser à ce qui peut le plus aider à leur art ; ainsi Zeuxis à imiter les statues » (Trad. *Rec. Milliet* 219 n° 255). Cependant, comme le note A. Stewart : « The gap between the two arts was already widening however, and was to increase as sculptors found themselves unable or unwilling to follow the bolder initiatives of the painters ; for if adopted, these would have turn their art decisively away from the factual and concrete into the intangible and shifting world of pictorial illusion (...). In fact, most sculptors apparently rejected the spatial innovations of painting entirely. Thus motifs from the original of the Alexander Mosaic of *ca* 330 recur about a decade later on the so-called Alexander Sarcophagus. » (Stewart 1990, 84).

[2] Il s'agit d'une convention adoptée déjà sur les frises de Parthénon et que nous retrouvons sur la plupart des représentations antiques.

particulier le deuxième cavalier et le chasseur vu de dos, mais aussi le quatrième chasseur et le jeune cavalier qui figure presque au centre et à l'avant de la composition) et surtout dans les dimensions des figures participant aux deux chasses collectives : dans la chasse au sanglier la première figure de gauche a la même hauteur et les mêmes proportions que le chasseur qui occupe un arrière-plan derrière le sanglier. Par ailleurs, bien qu'il soit censé viser le sanglier, la lance se dirige plutôt vers son compagnon. Le même type de problèmes se posent dans le groupe de la chasse au lion : le chasseur tenant la double hache, représenté en arrière plan, est sensiblement plus grand que son compagnon qui occupe un des premiers plans, alors que normalement l'objet qui est placé à l'arrière doit avoir des dimensions réduites par rapport à l'objet qui occupe le premier plan d'une composition, principe déjà connu à cette époque, comme le démontrent bien les deux passages de Platon dans le *Protagoras* 356c, « *...φαίνεται ὑμῖν τῇ ὄψει τὰ αὐτὰ μεγέθη ἐγγύθεν μὲν μείζω, πόρρωθεν δὲ* » et la *République* 10, 602c « *...ταὐτόν που ἡμῖν μέγεθος ἐγγύθεν τε καὶ πόρρωθεν διὰ τῆς ὄψεως οὐκ ἴσον φαίνεται* ». Cela introduit une certaine ambiguïté entre les différents plans, sensible en particulier dans l'exécution d'un certain nombre de détails, comme par exemple la représentation du pied gauche du premier chasseur du groupe de la chasse au lion, qui, au lieu d'occuper un arrière-plan par rapport à sa jambe droite qui avance, est posé sur le rocher figuré en premier plan, attitude impossible pour un corps humain en mouvement[1].

Dans l'ensemble, l'éclairage de la composition vient de la gauche (pl. 27-28) : c'est du moins ce qu'indiquent les ombres portées des cailloux et des pieds des chasseurs. Mais ici aussi l'on décèle des traitements plus libres, qui ne respectent pas forcement cette direction principale de la lumière : il suffit d'observer la figure du jeune cavalier dont le visage est éclairé de gauche, mais sur le torse duquel la lumière vient de droite et de devant. De même, le premier chasseur de la chasse au sanglier, placé au-dessous de l'arbre – il faudra ici imaginer un arbre très haut, puisque il est coupé par le cadre pictural – devrait être représenté presque entièrement dans l'ombre, au lieu d'être éclairé aussi intensément que les autres figures. J'aimerais souligner toutefois que lorsque l'on porte ce genre de jugements, il faut être conscient que si nous sommes en mesure – en tant que spectateurs modernes – d'évaluer la représentation de ces figures par rapport à un rendu perspectif « correct », c'est grâce à un bagage de connaissances théoriques que nous possédons aujourd'hui et à l'assimilation, par notre œil exercé, des images tridimensionnelles. En fait, il est fort probable que, pour l'époque où la peinture fut conçue et réalisée, ce qui à nos yeux peut sembler « expérimental » ou « faux » représentait un pas important vers le réalisme[2].

---

[1] Pour un mouvement des jambes similaire, rendu correctement cette fois, voir le guerrier incisé sur la stèle de ΜΝΑΣΟΝ de Thèbes (Demakopoulou, Konsola 1981, 39).

[2] Nous reviendrons sur ce problème dans le chapitre sur la tombe III d'Aghios Athanassios. Les problèmes de la perspective dans la peinture ancienne demeurent, à mon avis, plus complexes qu'on ne l'a pensé jusqu'à présent. Je crois qu'au-delà d'une volonté, plus ou moins évidente chez les peintres anciens, au moins sur la base de la documentation actuelle, d'obtenir des effets « réalistes » au moyen de l'illusionnisme pictural, ils ne concevaient pas forcément le rendu perspectif des différents éléments de la représentation de la même manière que nous le faisons aujourd'hui (Brécoulaki 2004b). A propos de l'emploi de la vision « subjective » de la

PROBLEMES ICONOGRAPHIQUES

La représentation détaillée des chasseurs sur la façade de la tombe de Philippe II a amené certains chercheurs à proposer des identifications pour un certain nombre des participants qui paraissent les plus caractéristiques de la scène, avec des personnages historiques, reconnaissables soit à leurs postures exceptionnelles, soit à des détails vestimentaires susceptibles d'indiquer leur rang social et leur fonction[1], soit enfin à leurs physionomies. M. Andronikos, s'appuyant d'une part sur les éléments iconographiques de la scène et d'autre part sur une série d'éléments fournis par le mobilier funéraire, les particularités architecturales de la tombe, les données historiques et l'examen anthropologique du squelette masculin, a proposé mettre en rapport le cavalier de la scène de chasse avec le roi Philippe II et la figure du jeune cavalier couronné de laurier, aux traits de visage fortement individualisés[2], avec Alexandre. Le roi – qui se distingue par le fait qu'il dépasse en hauteur les autres figures de la scène grâce à la position cabrée de son cheval[3], par la couleur de son cheval et par sa tenue (chiton et himation pourpres qui l'associent au jeune cavalier) – serait accompagné des *βασιλικοὶ παῖδες*[4] et la chasse pourrait alors symboliser son statut héroïque,

---

perspective dans la peinture byzantine voir le traité fondamental de P. Florensky, *La perspective renversée* (Paris 1992).

[1] M. Hatzopoulos propose de reconnaître les différents groupes de personnages sur la frise de la tombe de Philippe II d'après les critères vestimentaires. C'est ainsi par exemple que les trois figures sur la partie gauche de la scène sont identifiables par leur nudité avec des pages royaux. « Les deux premiers chassent des cervidés, gibier habituel pour leur classe d'âge, alors que le troisième rivalise avec le personnage à la chlamyde pour tuer le sanglier et accomplir l'exploit qui le fera passer à la catégorie supérieure ». En revanche, les autres personnages appartiennent dans deux catégories distinctes, au moins : « à la première catégorie appartiennent le deuxième chasseur du sanglier, le chasseur qui participe avec Philippe et Alexandre à la chasse au lion et le chasseur de l'ours... à la seconde, outre le roi et le prince héritier, le chasseur aux filets... » (Hatzopoulos 1994, 98-99).

[2] Le rendu des grands yeux qui s'enfoncent dans les paupières du cavalier de Vergina, est une caractéristique que l'on rencontre habituellement sur les portraits d'Alexandre, comme par exemple, sur les monnaies de ses successeurs immédiats ou sur la mosaïque de Naples. Cette « individualisation » des figures, qui sera d'ailleurs caractéristique de l'esprit hellénistique, a été constatée par M. Andronikos aussi sur les visages en relief qui ornaient le lit en ivoire de la tombe, où le fouilleur propose de reconnaître, entre autres, les portraits de Philippe II et de son successeur (Andronikos 1984, 121-31).

[3] Le corps du cavalier est presque entièrement caché et son visage est vu de profil ; en tenant compte du handicap physique de Philippe à cause de la perte de son œil dans la bataille de Méthone en 354, on pourra supposer que l'artiste l'a intentionnellement représenté d'un côté, comme Quintilien (*Inst. Or.* 2.13.12) nous informe à propos d'un portrait de Antigonos réalisé par Apelle : « *En peinture c'est la figure entière, de face, qui fait le mieux. Toutefois, Apelle ne montra que d'un côté le portrait d'Antigonos, pour cacher la difformité causée par la perte de son œil.* . » trad. *Rec. Milliet* 352 n° 467.

[4] Il s'agit des nobles adolescents rentrés au service du roi et qui l'accompagnent à la chasse, exactement comme Arrien nous informe de cette coutume (*Anab.* 4.13.1). D'après l'auteur tous les personnages sauf Philippe sont imberbes (Andronikos 1984, 114-16 et *Philippe de Macédoine* 208). Se basant sur ce fait et reconnaissant les deux personnages à la *kausia* comme des *somatophylakes* du roi, Prestianni Giallombardo 1991, conclut que la peinture fut réalisée après la réforme d'Alexandre qui imposa aux Macédoniens de se raser le visage ; M. B. Hatzopoulos identifie ces chasseurs comme des jeunes hommes pas encore incorporés dans l'armée de campagne, et donc justement représentés imberbes (Hatzopoulos 1994, 94-95).

faisant allusion à la vie et la gloire après la mort[1]. Cependant cette interprétation, bien accueillie par ceux qui acceptent l'identification du défunt avec Philippe II, a été remise en question par d'autres savants, qui proposent des identifications différentes[2].

Si tentant qu'il puisse paraître d'identifier les personnages représentés sur la peinture de la tombe de Philippe II, j'aimerais quand même souligner qu'il faudra prendre sérieusement en considération l'état malheureusement très abîmé de sa surface, paramètre que les chercheurs ont souvent tendance à oublier, puisqu'ils se servent le plus souvent des reproductions ou des copies de l'original[3]. Ce qui revient à dire par exemple que si nous arrivons à reconnaître sur certains visages des détails, comme les caractères fortement marqués du jeune cavalier identifié à Alexandre, ce n'est pas le cas pour la totalité des figures de la composition. Et même si je trouve très séduisantes les hypothèses d'identification proposées par M. Andronikos, qui est le seul à se fonder non seulement sur la peinture mais sur la totalité des éléments fournis par la tombe, je signale que la figure du cavalier rapporté à Philippe II est si mal conservée que personnellement je n'arrive pas à distinguer des traits sur le visage.

Si l'on accepte de reconnaître dans les figures représentées des personnages historiques, il s'agirait du seul exemple dans l'iconographie funéraire de la Macédoine où la scène représentée se référait alors non seulement au défunt mais aussi au monde des vivants, de manière concrète. Et si la tombe de Philippe II a été construite en deux phases différentes comme le suggère M. Andronikos[4], il est donc probable que la façade est restée visible aux yeux des Macédoniens pendant une période plus longue que le furent normalement les autres tombes, si l'on tient compte aussi de l'exécution très copieuse de la peinture[5]. Sur la façade

---

[1] Dès l'époque archaïque, sur l'olpé Chigi (D. A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period* [Berkley, Los Angeles, Londres 1988] 32, 33) est figurée une chasse héroïque au lion, très proche, comme l'a remarqué M. Hatzopoulos, de la scène de chasse de la tombe de Philippe II en ce qui concerne la gradation hiérarchique de personnages représentés (Hatzopoulos 1994, 94-95). Voir aussi la scène de chasse figurée sur un kanthare hellénistique de l'Agora (P6878) signalé par S. Rotroff (Rotroff 2003, 223-24). Pour une interprétation iconographique de la scène de chasse en contexte macédonien voir aussi Saatsoglou-Paliadeli 2004, 162-69 avec commentaire critique sur la bibliographie précédente et l'argumentation intéressante de H. Franks qui propose d'y reconnaître un paradis « macédonien » (H. Franks, « Greek Paradeisoi : Landscape and Hunting on Tomb II at Vergina », communication présentée dans le *106th Annual meeting of the Archaeological Institute of America*, 6-9 Jan. 2005, Boston).

[2] Moreno 1979, 703-21 ; Tripodi 1991, 143-209 ; Prestianni Giallombardo 1991, 257-304. P. Briant, se référant à un passage de Polybe (31.29), situé dans la Macédoine de Persée, suppose que l'auteur ancien décrit un *paradis*, comparable à ceux que nous retrouvons dans le contexte perse (Briant 1991). Voir aussi P. Briant, « Les chasses d'Alexandre », *Ancient Macedonia* V [1993] 267-77). O. Palagia a récemment repris la question proposant aussi d'identifier Cassandre et Philippe Arridée (Palagia 2000, 167-351). En dernier voir Saatsoglou-Paliadeli 2004, 162-69 avec commentaire critique sur la bibliographie précédente.

[3] Comme le font par exemple Baumer, Weber 1991 et Palagia 2000.

[4] Andronikos 1980, 46-47.

[5] Il s'agit en effet d'une exécution copieuse, comme en témoigne l'emploi de plusieurs couches superposées afin d'atteindre le ton souhaité de la couche picturale finale. Le temps de l'exposition d'un monument peint avant qu'il soit recouvert par le tumulus reste une question ouverte, pour le moment. A propos de la tombe I du tumulus Bella, M. Andronikos (Andronikos 1984, 36) souligne que sa façade fut recouverte de terre, peu après l'achèvement des peintures.

de la tombe III respectivement, l'entablement était décoré d'une peinture sur bois dont le support était fixé au mur, ce qui implique que, selon toute vraisemblance, cette peinture fut exécutée dans un atelier et replacée ensuite sur la façade et qui nous laisse supposer que la peinture avait pu être exposée dans un atelier avant d'être accrochée sur la tombe et y rester enfermée pour toujours. Une telle pratique annonce en réalité des tendances qui doivent être liées d'une part à l'activité des ateliers dirigés par des artistes distingués venus en Macédoine très probablement sous le règne de Philippe II, d'autre part à un emploi de l'image, qui au-delà de son caractère commémoratif ou glorifiant pour le défunt, servirait aussi les intérêts du souverain[1].

L'interprétation de la scène de chasse de Vergina entre dans la problématique plus ample de la fonction de l'image sur les monuments funéraires anciens, qui pose effectivement des problèmes multiples, dont nous ne pensons pas apporter la solution dans les limites de cette étude. Cependant, il me semble opportun de remarquer que même si l'on exclut la possibilité qu'une chasse au lion ait pu réellement avoir lieu en Macédoine durant la vie du défunt, la représentation de Philippe II et d'Alexandre dans une chasse typiquement perse, juste avant le départ de ce dernier pour l'Asie, avait pu anticiper d'une manière prospective l'heureux déroulement de l'expédition du jeune souverain, tout en commémorant et en glorifiant du même coup son père assassiné, représenté dans sa victoire sur la bête sauvage, symbole patent du triomphe moral remporté sur le mal dans le combat de la vie. Par ailleurs, une association du roi avec Héraclès, le dieu ancestral des Macédoniens, qui dans sa fonction de *Kynagidas* assure la protection des chasseurs, présente, à mon avis, une hypothèse assez séduisante[2].

FORME ET COULEUR : UN SYSTEME EQUILIBRE D'HARMONIE CHROMATIQUE

La peinture de la tombe de Philippe II, malgré son mauvais état de conservation et la perte de la matière picturale en nombreux endroits de la frise, représente le seul exemple parmi les peintures anciennes que nous connaissons jusqu'à présent, qui témoigne d'une recherche chromatique aussi raffinée. D'une part, elle nous offre 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.

La gamme des couleurs chaudes qui comprend le jaune, l'orangé, le brun, le brun-rouge, le rose, le rouge et le pourpre-violet, est essentiellement employée pour rendre les nuances des corps et des visages des figures humaines, les habits et les animaux. Les teintes froides obtenues avec du gris plus ou moins clair, du bleu en divers tons et du vert sont appliquées pour évoquer, surtout, les différents éléments du paysage – le feuillage des arbres ou leurs

[1] A. Rouveret, « Les lieux de la mémoire publique. Quelques remarques sur la fonction des tableaux dans la cité », *Opus* 6-8 (1987-89) 101-24.

[2] Sur le culte d'Héraclès *Kynagidas* en Macédoine voir Hatzopoulos 1994, 102-11 avec références.

troncs nus, la colonne votive, les cailloux, les collines – et pour indiquer le ciel. Il est intéressant de voir comment l'artiste arrive, par ce type de traitement chromatique, à faire reculer en arrière-plan les composants majeurs du cadre naturel, grâce à des teintes atténuées, presque délavées par rapport au coloris plus vif des figures situées en avant. Cependant, il ne s'agit pas d'une application rigoureuse de ces deux gammes chromatiques, exclusivement réservée à l'indication des éléments évoqués plus haut. Nous constatons aussi un emploi sélectif des couleurs froides sur les objets que tiennent ou portent les chasseurs, comme par exemple la couronne de feuilles vertes que porte le cavalier qui occupe le centre de la composition (pl. 34.2) ou les extrémités des lances réalisées dans un bleu vif (pl. 38.1). Par ailleurs, nous retrouvons du vert sur le bord de la *kausia* que porte l'avant-dernier chasseur ainsi que sur différentes parties du fond, au niveau des figures humaines (pl. 30, 40). En effet la réalisation du fond revêt un intérêt particulier, puisqu'il ne fonctionne plus comme un champ abstrait, neutre ou uniformément coloré, sur lequel se détachent les différents éléments de la composition, mais qu'il contribue sensiblement à la suggestion d'une atmosphère, dans laquelle se déroule la chasse. L'intégration du fond dans la composition en tant qu'élément qui conserve ses propres qualités picturales, représente un traitement tout à fait exceptionnel. Pour obtenir ce résultat, le peintre se sert d'une gamme de couleurs très variée, appliquant en dégradés des tons plus ou moins pâles, tantôt superposés, tantôt juxtaposés, et créant des passages chromatiques subtils afin d'évoquer les moments où le ciel se transforme, les moments où l'on assiste aux transitions de la lumière et des couleurs sur l'horizon, à l'aube ou lors du coucher du soleil. C'est ainsi que l'ambiance qui entoure les personnages est colorée soit en rose pâle, conservée assez bien surtout dans la partie droite de la composition – autour du jeune cavalier couronné, derrière l'arbre au tronc nu et le premier chasseur de gauche participant à la chasse au lion, au-dessus des formes sombres des collines –, soit en vert clair, mais d'une teinte différente de celle que le peintre utilise pour rendre la couleur des feuilles, que l'on observe notamment au niveau des hanches ou des bustes des figures humaines mais aussi, sporadiquement, sur d'autres parties de la composition, soit en bleu et gris, dans des nuances variées, pour évoquer le ciel, soit enfin en blanc cassé (pl. 31-32, 34.2).

Les volumes clairs des figures humaines contrastent avec le coloris sombre du gibier, et l'on constate une condensation des formes ombrées dans l'extrémité droite de la composition où sont représentés en tons de gris et de brun foncé les collines, l'ours (pl. 37.3) et le dernier chasseur de la scène (pl. 33) qui semble s'intégrer au paysage, puisque son corps est rendu uniquement en couleurs foncées, contrastant sensiblement avec les autres figures de la composition. Par la couleur des habits, véhicule important d'expression esthétique, le peintre arrive à distinguer les personnages : la couleur pourpre-violet est réservée aux chitons de deux cavaliers et à la longue chlamyde du premier chasseur à pied qui participe à la chasse au lion (pl. 31-32). Il s'agit d'une couleur très proche de celle qu'a employée le peintre de la « tombe de Perséphone » pour réaliser l'*himation* des dieux et je pense qu'ici aussi elle renvoie aux étoffes pourpres que portaient les rois macédoniens. Le brun-orangé est employé pour les trois chlamydes que portent le deuxième chasseur de gauche participant à la chasse au sanglier (pl. 34.1), le deuxième chasseur participant à la chasse au lion (pl. 31-32) et

l'avant-dernier personnage de la composition (pl. 30), qui semble associé à la chasse à l'ours. La couleur sert aussi à souligner un certain nombre d'éléments sans doute liés aux fonctions ou à l'identité même des personnages représentés, comme par exemple l'indication en jaune (pl. 41.2), qui évoquerait une lance de fer dorée[1], de la lance du cavalier peut-être identifiable avec Philippe II, tandis que les autres lances sont peintes en brun plus ou moins foncé (pl. 41.1, 42), ou le coloris gris et blanc du corps de son cheval, qui le distingue des deux autres chevaux de la composition.

Dans son ensemble, pour autant que l'on puisse en juger, la composition de Vergina reflète une grande sensibilité dans le choix et l'application des couleurs, que n'arrive pas à reproduire la reconstitution graphique effectuée par G. Miltsakakis[2], où le coloris riche et nuancé de la peinture se trouve sensiblement appauvri et homogénéisé dans la gamme des teintes chaudes[3] (pl. 27-28). Au-delà des contrastes qui apparaissent entre les masses claires des corps humains, à l'exception du dernier chasseur, et les masses plus sombres des animaux et de certains éléments du paysage (troncs d'arbres et collines), nous n'y constatons pas l'emploi de couleurs saturées et opposées, ni l'application de 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'Aghios Athanassios, et qui s'expriment surtout à travers les habits qu'endossent les figures humaines, ne sont pas utilisés dans la composition de Vergina. La couleur n'est pas employée non plus de manière « décorative », c'est-à-dire pour créer des surfaces colorées indépendamment de la nature de l'élément représenté, 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 ».

MATERIAUX ET TECHNIQUES

La première impression que l'on éprouve en observant de près la surface picturale de la scène de chasse, du point de vue de sa réalisation, est une certaine confusion : la multiplicité des couches picturales préservées rend difficile à discerner les endroits où elles sont, soit partiellement conservées, soit entièrement endommagées. Par ailleurs de nombreuses lacunes gênent à la lisibilité de la peinture et rendent particulièrement malaisée la reconstitution précise de certaines formes et par conséquent l'identification assurée d'un certain nombre d'éléments représentés. La technique mise en œuvre pour la réalisation de la peinture de la tombe de Philippe n'a d'ailleurs jamais été étudiée systématiquement. Et malgré l'importance majeure de ce document découvert depuis vingt-six ans, les seules analyses qui ont été effectuées pour déterminer la nature d'un certain nombre de pigments, d'ailleurs non représentatif, datent de plus de vingt ans, lorsque M. Andronikos était encore vivant.

[1] Comme celle qui a été découverte dans la chambre de la tombe III (Andronikos 1984, 206).

[2] Miltsakakis 1987.

[3] *Vergina Guide* fig. 60.

Malheureusement, je n'ai pas eu l'autorisation d'effectuer des prélèvements sur cette peinture, mais j'ai eu la possibilité de monter sur l'échafaudage et de l'observer de près, et longuement. Or la simple observation *in situ* d'un document peint est souvent susceptible d'apporter des informations significatives et permet de reconnaître une série d'aspects que les analyses destructives, compte tenu de la quantité minime des échantillons, n'arrivent pas toujours à élucider.

L'aspect des dégradations de la surface picturale suggère la mise en œuvre d'une technique d'exécution complexe et copieuse, à plusieurs étapes, certainement préparée par une longue organisation du travail, et étalée sur une période de temps non négligeable. Si gênantes que soient les lacunes pour la lisibilité de la composition dans son ensemble, elles permettent néanmoins d'observer un certain nombre de procédés, qui auraient été dans bien des cas recouverts par la couche picturale finale. C'est ainsi que nous avons pu distinguer au moins deux étapes « préliminaires », qui concernent la préparation du support et les signes d'un tracé préliminaire, et au moins trois ou quatre étapes « picturales » relatives à la modulation des couches colorées, selon les différents éléments de la scène.

LES ETAPES PRELIMINAIRES

La préparation de la surface de la frise

Deux couches successives de mortier ont été appliquées sur la surface irrégulière des pierres de poros afin de niveler le support pictural et de le rendre adéquat pour recevoir la peinture[1]. De bas en haut est appliquée une première couche grise, épaisse de 1 cm à peu près, composée de chaux et de sable de rivière à gros grains, dont le diamètre peut atteindre 1mm. La deuxième couche est de couleur plus claire, elle contient un pourcentage de chaux plus élevé que la première et du sable à grains plus fins. Son épaisseur varie entre 4 et 4,5 mm. Enfin suit une couche d'enduit blanc de texture fine et lissé, épaisse de 1à 1,5 mm sur laquelle ont été appliquées les couleurs. Elle est composée essentiellement de chaux mais elle semble contenir aussi de la poudre de marbre, selon une pratique fréquemment attestée sur les façades des tombes macédoniennes.

Le tracé incisé

Particulièrement intéressant est le tracé d'une série de lignes droites, à peine discernables, sur l'enduit final de la frise, qui dessinent les longues hampes des lances[2] (pl. 41.1, 42.2). A chaque lance correspondent au moins deux ou trois tracés parallèles, qui sont ensuite recouverts par la couleur. Le tracé de ces lignes droites a été effectué au moyen d'un instrument à extrémité fine et pointue, non à main libre, mais à l'aide d'une règle ou d'un instrument analogue capable d'en assurer la rectitude. La finesse et la netteté du tracé impliquent qu'il fut réalisé sur un enduit déjà sec. Il suffit de le comparer aux incisions

[1] Saatsoglou-Paliadeli 2004, 29-30.

[2] Brécoulaki 2002 ; Saatsoglou-Paliadeli 2004, 39-40.

profondes de la « tombe de Perséphone », effectuées sur un mortier frais, pour se rendre compte tout de suite qu'il s'agit de deux procédés différents. Dans la « tombe de Perséphone », le tracé est fluide et improvisé et le peintre s'en sert autant pour la mise en place de ses figures que pour saisir le mouvement de leurs formes. Dans la tombe de Philippe II, les lignes incisées ont une fonction précise et limitée, celle d'assurer la rectitude des lances et de définir correctement leur direction. Une fonction ultérieure de ces lignes, associée à une construction préliminaire de l'espace pictural, n'est pas à exclure, sans que l'on puisse pour autant la démontrer avec certitude. Signalons cependant que le tracé incisé sur la hampe de la lance jaune, que tient le cavalier de la chasse au lion, reste visible même en dehors des limites de son extrémité pointue et se distingue sur la couche picturale sous-jacente, ce qui amène à penser qu'il ne fut pas réalisé directement sur l'enduit, mais lorsque le peintre avait déjà appliqué la couleur. Il n'a pas été possible d'effectuer cette observation pour les autres lances de la composition, où les lignes incisées sont plutôt masquées par la couche colorée finale, mais il est probable que le peintre a eu recours occasionnellement à ce type de procédé, lorsqu'il n'arrivait plus à suivre le tracé peu profond, primitivement incisé. Une ligne incisée a été aussi constatée sur le tronc du premier arbre à gauche.

La matière picturale étant généralement assez épaisse, les traces d'un dessin préliminaire peint qui aurait servi au peintre pour la mise en place des figures n'ont pas été décelées. Cependant, compte tenu du nombre des figures représentées, des dimensions et de la rigueur avec laquelle est construite la composition, on est amené à exclure la possibilité d'une exécution spontanée à main libre, comme celle qu'atteste la scène de l'enlèvement de Perséphone. Il est très probable que le peintre avait employé une sorte de « carton » ou une grille quelconque pour réaliser un dessin préliminaire sous-jacent, que les couches picturales successives avaient entièrement recouvert, selon une pratique que nous avons pu relever sur la grande composition florale de la « tombe des Palmettes ».

LES ETAPES PICTURALES

Nous distinguons divers procédés successivement mis en œuvre par l'artiste de Vergina pour indiquer les ombres et les lumières et par conséquent suggérer la troisième dimension, mais il s'avère difficile d'en reconstituer l'ordre avec certitude, à cause de la complexité de la technique et du manque de coupes stratigraphiques. Néanmoins, nous allons tenter de décrire, avec prudence, les étapes qui nous semblent les plus évidentes.

L'exécution du fond

Nous avons signalé plus haut que le fond de la composition, contrairement à ceux des autres peintures de Macédoine, est réalisé ici au moyen de plusieurs couleurs et ne présente pas une surface de ton uni. Cependant, il me semble que le peintre a dû appliquer dans un premier temps une couche claire de ton grisâtre uniforme, qui pouvait servir aussi de base pour la mise en place des figures et pour bâtir le volume des corps humains, et sur laquelle il posa ensuite des couches colorées successives. Nous observons en fait que les zones

réalisées en rose pâle se superposent à une couche plus claire de ton froid et qu'au-dessus des zones roses se superposent de larges aplats de couleur bleue qui renvoient à la couleur du ciel. Le problème qui se pose est de savoir si les couleurs du fond ont été appliquées avant, après, ou en même temps que l'exécution des éléments figurés de la composition. Dans certains endroits de la scène, il semble que les éléments figurés se superposent aux zones colorées du fond, comme par exemple la queue du cheval du premier cavalier (pl. 29) et les branches de l'arbre au tronc nu, derrière le premier chasseur de la chasse au lion, qui se détachent sur une couleur rose. Par ailleurs, de nombreux éléments figurés, en particulier dans le groupe de la chasse au lion, ont été réalisés après l'exécution des arbres et des collines qui servent d'arrière plan, ce qui indique que, selon toute vraisemblance, le peintre a d'abord réalisé les éléments de son paysage et qu'il a ensuite procédé au modelage des figures. Par exemple la patte du cheval blanc se superpose nettement aux couleurs du fond (pl. 38.1) et les lances que tiennent les chasseurs ont été réalisées après la pose des couleurs sous-jacentes, donc dans une des dernières étapes de l'exécution : signalons l'épaisseur de leur matière picturale, accentuée par le relief que laisse la trame du pinceau, en particulier sur la lance du troisième cavalier (pl. 41, 42).

L'emploi des sous-couches colorées et le modelage des ombres et des lumières – pigments et technique d'exécution

Les pigments identifiés par ces premières analyses[1] – dont la localisation sur la surface de la peinture n'a pas été précisée et dont par conséquent nous ne savons pas exactement à quelles couleurs physiques ils correspondent – nous offrent une idée plutôt restreinte de la gamme des pigments certainement plus variée qu'a employée l'artiste de Vergina. Sur vingt-trois échantillons examinés, ont été détectés cinq pigments inorganiques et des particules noires qui correspondent à du noir de carbone. Les blancs sont composés de calcite, les gris résultent d'un mélange de calcite et de noir de carbone et sur un seul échantillon a été détecté aussi la kaolinite. Pour les gris-bleus le peintre y ajoute du bleu égyptien, qui est le seul bleu employé sur la peinture. Les rouges ont été identifiés comme du cinabre et une seule fois de l'hématite, mélangés à de la calcite. Un échantillon vert résulte d'un mélange de calcite et de bleu égyptien. Nous n'avons pas d'informations sur la gamme des couleurs qui comprend le jaune, l'orangé, le brun – pigments qui selon toute vraisemblance dérivent de minéraux –, ni sur les teintes roses, violettes et pourpres qui d'après leur aspect physique doivent correspondre à des pigments organiques de nature végétale (laque de garance) ou animale (pourpre conchylienne). Par ailleurs, il me semble peu probable qu'un pigment vert résulte d'un mélange de bleu égyptien et de calcite. A mon avis, sur la frise de Vergina il existe au moins deux verts différents, l'un obtenu par mélange de bleu égyptien et d'ocre jaune (avec ajout possible de calcite), mais aussi un pigment vert à base de cuivre, comme la malachite, qui présente une teinte plus vive et que j'ai cru reconnaître sur certains endroits de la frise. Par ailleurs, il serait très intéressant de pouvoir examiner les mélanges de pigments, que le

[1] Filippakis *et al.* 1979, 54-58.

peintre semble bien maîtriser et qu'il applique souvent pour réaliser des passages subtils de tons et éviter les forts contrastes chromatiques des teintes pures, ainsi que les superpositions des couches colorées.

Selon toute vraisemblance, les couleurs ont été appliquées sur la surface de la frise au moyen d'une technique à la détrempe, une fois l'enduit sec et non selon une technique qualifiée de « fresco-secco », comme on l'a proposé[1]. L'application d'une telle technique se décèle, à mon avis, d'abord à cause du type d'usures que présente la couverte picturale, mais aussi par les multiples superpositions de couches colorées qui présentent par endroits une épaisseur notable et qui ne peuvent s'obtenir que lorsque les pigments se trouvent enrobés dans un liant organique[2]. Ils existent cependant des parties réalisées à la couleur diluée, où les couches conservent encore une certaine transparence, traitement réservé aux éléments de la composition rendus plutôt en tons de gris, censés créer un effet de recul et de profondeur spatiale (voir par exemples les branches des arbres nus, la colonne votive, la biche qui fuit en dehors du cadre pictural). Une technique qui présente des aspects similaires et qui correspond naturellement à une tempera (se servant de l'œuf comme liant) est attestée sur la façade de la « tombe des Palmettes », où nous avons eu l'occasion de déterminer la nature des matériaux employés et d'étudier la stratigraphie compliquée des couches picturales.

La pose sélective des sous-couches colorées, non visibles en surface, dont le rôle semble répondre à des exigences esthétiques plutôt que pratiques, constitue un procédé particulièrement intéressant. En fait, les nombreuses usures de la couverte picturale ont permis de distinguer la présence locale des aplats de couleurs uniformes qui furent recouvertes par des couches successives durant la modulation des couleurs. Par l'emploi de ces sous-couches le peintre semble avoir voulu atteindre deux objectifs d'ordre esthétique. D'une part, nous avons constaté la pose d'une sous-couche de couleur rouge, qui doit correspondre à une ocre à base d'hématite, réservée à l'exécution des cheveux noirs du premier et troisième chasseurs de gauche (l'usure étendue sur la tête du premier chasseur permet d'observer clairement la mise en œuvre de ce procédé [pl. 36.1], aussi bien qu'à l'indication des lances noires, visible surtout pour les lances du deuxième chasseur de gauche participant à la chasse au sanglier et pour l'avant-dernier chasseur de la composition [pl. 42.2], où les couches picturales superficielles sont perdues). Dans ce cas, la sous-couche rouge me semble assumer une fonction bien précise : celle de créer un ton plus intense et plus profond pour le noir, en réchauffant sa teinte. D'autre part, le peintre applique des aplats uniformes dont les teintes varient selon la tonalité finale de la couleur que le peintre désire obtenir. C'est un procédé largement appliqué pour la réalisation des draperies, aussi bien pour les volumes sombres des animaux (pl. 37.3, 38.2, 43). Ici, l'application de ces sous-couches correspond à une étape du modelage des formes par la couleur et elle est plus directement associée à un assombrissement progressif des tons, partant du plus clair pour arriver au plus foncé, qui vise à suggérer l'effet de volume. A la différence des sous-couches

[1] Saatsoglou-Paliadeli 2002, 102 ; Saatsoglou-Paliadeli 2004, 37.

[2] L'identification du blanc de plomb sur un fragment du *kymation* lesbique de la façade examiné par A. Karydas sur place, confirmerait cette hypothèse. Le cinabre et le bleu égyptien y ont été aussi attestés (voir rapport de A. Karydas dans le CD).

rouges, celles-ci restent souvent visibles par endroits, même après la pose des couches superposées. Examinons par exemple les draperies des deux premiers chasseurs qui participent à la chasse au lion : pour la réalisation de la longue chlamyde en pourpre-violet, le peintre étale d'abord une couleur rose-violet de ton clair, sur lequel il superpose des couches de couleur pourpre plus ou moins foncée, au moyen desquelles il arrive à modeler les ombres (pl. 31-32, 43.3). Le même traitement est attesté aussi pour la chlamyde de couleur brune du deuxième chasseur de ce groupe : les pertes de la matière picturale permettent de distinguer clairement une sous-couche de couleur orange sur laquelle se superposent ensuite des couches colorées de brun plus ou moins foncé, suscitant un ombrage progressif des tons. La modulation des draperies sur toutes les figures de la composition est menée de telle sorte que les dégradés et les contrastes d'ombres et de lumières créent l'impression de relief. Les plis des manteaux sont nettement indiqués par une série de traits de couleur foncée, bruns ou noirs, et par quelques minces hachures pour souligner l'ombre des replis (pl. 43.1), procédé qu'on retrouve pour le rendu des draperies sur la « tombe des Palmettes » et la « tombe du Jugement » à Lefkadia, ainsi que sur les figures de grandes dimensions sur la façade de la tombe III d'Aghios Athanassios. L'artiste joue beaucoup sur le mélange des pigments pour obtenir des nuances variées, ce qui reflète une grande maîtrise dans la manipulation de la couleur. Le rendu libre et schématique de la draperie tourmentée dans la « tombe de Perséphone » est ici remplacé par une exécution plus complexe et plus lente, aux couches picturales opaques et épaisses, mais qui manque, naturellement, du dynamisme qu'offre le trait nerveux de la « tombe de Perséphone ».

Un procédé technique analogue a été adopté par le peintre pour l'exécution des animaux. Il suffit d'observer le traitement des corps des chevaux bruns, où sur une teinte plus claire d'orangé se superposent des couches plus foncées de brun et de noir, ou le rendu du volume sombre de l'ours, qui est obtenu par la superposition sur une couche rouge foncée d'une deuxième couche de brun foncé. Particulièrement intéressante est l'indication des poils sur le corps de l'animal au moyen de hachures plus ou moins serrées qui complètent les jeux de clair-obscur. Cependant, l'exécution des animaux n'est pas partout identique. Si on compare la tête de la biche qui court vers l'extrémité gauche de la frise (pl. 37.1) et celle du lion (pl. 38.1), on remarque deux traitements différents : la représentation du lion fait preuve d'une virtuosité dans l'exécution et d'un souci particulier des détails, qui se traduit par le rendu minutieux des poils et surtout le modelé des ombres et des lumières sur le corps, analogue à celui des corps humains. En revanche l'exécution de la tête de la biche reflète une technique nettement plus rapide et plus sommaire, la couleur étant diluée comme à l'aquarelle et l'effet obtenu renvoyant plutôt à l'exécution schématique attestée par la « tombe de Perséphone ». Il suffit de comparer le rendu de l'œil de la biche, indiqué par une tache ovale noire et l'œil du lion, exécuté d'une manière très réaliste et détaillée qui permet de distinguer le blanc de la sclérotique, le bleu de l'iris et la pupille noire. La tête du cheval aux narines écartées et à la bouche ouverte (pl. 37.2), peintes en rouge-violet et rose, avec les petits poils en gris et les zones ombrées indiquées par un gris-brun très dilué, constitue une réussite du même genre.

L'emploi des hachures pour tracer les ombres dans l'exécution des figures humaines

Un procédé mérite de retenir notre attention : c'est l'emploi systématique des hachures pour renforcer les parties ombrées des différents éléments de la composition, particulièrement pour l'exécution des corps humains[1]. Nous avons signalé plus haut la pratique des superpositions de couches colorées pour réaliser le volume des draperies et des animaux. Pour les masses claires des visages et des corps humains le peintre procède de manière différente. Ici, il conserve plus de transparence dans les couches colorées et procède avec une subtilité remarquable dans les gradations de la couleur et le tracé de la ligne, et avec un souci accru dans l'indication des ombres et des lumières. Le caractère accidentel ou schématique que nous venons de constater sur la peinture de la « tombe de Perséphone », ne s'y retrouve guère. Si l'on essaye de décomposer dans ses grandes lignes le processus d'exécution que le peintre a suivi pour réaliser les figures humaines, on peut distinguer les étapes suivantes. Dans un premier temps, il semble que les masses des figures ont été définies au moyen d'une couleur plutôt froide, de ton gris clair, qui sert de base pour le modelage plastique réalisé ensuite ; il est intéressant de souligner que les contours des formes sont peu visibles, presque inexistants, comme pour les figures de la grande tombe à Lefkadia[2]. Ensuite le peintre applique en aplats relativement fluides et uniformes, un ton de gris plus foncé pour simuler les zones ombrées. En même temps, il aménage les zones lumineuses pour faire saillir telle ou telle forme, soit par l'emploi d'une couleur rose pâle, soit par des touches d'un blanc moyennement opaque. Une fois les zones en clair-obscur définies, l'artiste a eu recours à un système de hachures qui consiste à employer des traits plus ou moins dilués, épais et serrés qui se superposent aux couleurs sombres et claires sous-jacentes. Nous distinguons tantôt des hachures courtes et épaisses d'un gris-brun assez dilué ou de ton rouge (voir par exemple la main du jeune cavalier tenant la lance), tantôt des hachures minces tracées à la pointe du pinceau, soit parallèles, soit entrecroisées. Sur les zones claires, les hachures sont assez espacées – de loin elles ne distinguent pas – et suivent les formes arrondies des différentes parties des corps, contribuant ainsi à leur modelage plastique. Sur les zones sombres les hachures deviennent plus denses, tantôt accentuant les contours des corps, tantôt renforçant l'impression du recul pour les membres représentés dans l'ombre. Il s'agit d'un ombrage progressif et nuancé, qui ne provoque pas de grands contrastes avec les zones éclairées. Occasionnellement, le modelé des corps prend plus de vigueur quand l'artiste réserve en blanc une partie du buste ou des bras en délimitant ainsi les surfaces les mieux éclairées.

Les différentes parties du corps sont rendues avec plus ou moins de précision ; ainsi, les torses, les bras, les jambes sont réalisées plus rigoureusement que les mains ou les pieds dont les formes paraissent plus schématiques. Examinons plus en détail la mise en œuvre de ce procédé minutieux sur les corps des chasseurs, les mieux préservés. Le buste du premier chasseur de gauche participant à la chasse au lion, par exemple, ressort bien sur le fond

[1] A propos de cette technique voir aussi les esquisses d'étude pour la représentation du corps humain sur le papyrus d'Artémidore (*P. Artemid.* 149-50).

[2] Petsas 1966, pl. E′, Z′, H′.

pourpre foncé de sa chlamyde (pl. 31-32). Les ombres sont rendues avec des hachures parallèles et entrecroisées qui suivent les formes et les dessinent en même temps. Les hachures sont courtes et fines, du même ton brun-gris. Les bras du deuxième chasseur du même groupe sont rendus de telle manière que le bras gauche s'estompe dans l'ombre gris foncé et reste au deuxième plan, tandis que la forme volumineuse du bras droit ressort en avant (pl. 31-32, 35.1). Ainsi l'artiste parvient à créer correctement l'impression de différents plans et de profondeur. Le coude est rehaussé de rose, sur lequel on observe des fins traits superposés, en gris. On n'observe pas de hachures sur les mains qui sont peintes en rose et gris foncé. Le bras de l'avant-dernier chasseur de la scène est rendu surtout avec une gamme de gris moyens et foncés (pl. 30). Pour les parties éclairées l'artiste a utilisé la teinte claire du fond uniforme. Le torse et le bras ont été traités assez minutieusement ; le bras recule au deuxième plan et se distingue à peine du fond sombre, tandis que le torse ressort en avant. Sur l'épaule gauche on distingue des traits rouge-brun foncé qui se mêlent discrètement avec les traits gris, dans le but de suggérer la forme ronde. Du fait que cette figure est entourée d'un fond sombre, constitué de l'arrière-plan des rochers, ses volumes acquièrent une grande plasticité. L'étude de la jambe du troisième cavalier témoigne de l'effort de l'artiste pour réaliser une harmonisation tonale : on peut noter les passages subtils entre les parties éclairées et les parties ombrées, réalisés au moyen de hachures et de petites virgules ; l'extrémité droite de la jambe se perd dans le fond sombre, tandis que la partie éclairée, rehaussée de rose, ressort en avant.

Sur les visages, dont les profils sont tracés avec finesse et précision, nous observons essentiellement des hachures parallèles grises et rouge-brun, tracées à la pointe du pinceau pour évoquer les zones ombrées. L'éclairage est adouci et ne provoque pas de grands contrastes avec les parties sombres, mais détermine une gamme de tons assez nuancés. Des petits traits gris-bleus parallèles et entrecroisés qui sont parfois rehaussés de rouge, indiquent les ombres sur les visages et les membres des corps ; sur les visages on observe essentiellement des hachures parallèles grises, et rouge-brun, tracées à la pointe du pinceau. Sur le visage du deuxième chasseur participant à la chasse au lion (pl. 35.1), où prédomine une tonalité rose pâle, la partie ombrée se matérialise par des hachures et par un ton de gris plus foncé, tandis que le gris clair du fond souligne la partie éclairée à gauche de la narine. Le tracé de l'œil, de la bouche, du nez témoigne d'une technique minutieuse, très élaborée, qui s'oppose nettement à celle qu'adoptait l'artiste de la scène de l'enlèvement de Perséphone. Le visage du premier chasseur du même groupe témoigne d'un rendu similaire ; la ligne du profil est tracée avec précision en définissant parfaitement l'espace plastique du visage (pl. 35.2). Les ombres sont indiquées par de minces traits qui couvrent presque entièrement le visage. Ces hachures grises s'entrecroisent à la hauteur de la joue, mais ne sont pas suffisamment serrées pour créer un relief et modeler les parties du visage. L'ombre portée sur le menton est comme un dégradé de la ligne du profil. Sur le visage du sixième chasseur (pl. 36.2), les effets de lumière sont assez bien marqués sur le menton, le front et le cou, tandis que les hachures qui délimitent les lumières cette fois sont plus épaisses et plus courtes et d'un gris assez dilué ; nous distinguons aussi quelques traits de rouge sur le nez. Un procédé plus coloriste est attesté sur le visage du deuxième chasseur participant à la

chasse au sanglier, où l'on observe aussi l'application de traits rouges, jaunes et noirs pour les ombres sur la joue, le nez et les yeux (pl. 34.1). Ce procédé trouve une expression plus développée sur le visage de Rhadamanthe[1] qui décore un des panneaux de la grande tombe à Lefkadia, et dont la figure naît de la juxtaposition de traits de couleurs différentes[2]. Un traitement différent apparaît sur le visage du jeune cavalier couronné, identifié à Alexandre (pl. 34.2). Ici, l'artiste n'a pas utilisé de hachures, mais sa particularité s'affirme aussi dans le tracé des yeux, entourés d'une ombre uniforme bleuâtre très sombre, qui crée l'impression de leur enfoncement. Cette ombre n'est pas rendue non plus avec des hachures, mais d'un seul coup de pinceau assez large. Par ailleurs, sur ce visage juvénile la palette de l'artiste a été limitée à l'utilisation des tons pâles et froids. Il n'a pas coloré les lèvres en rouge vermillon, ni les joues en rose pâle comme c'est le cas pour les autres visages.

L'emploi des hachures pour renforcer l'ombrage des formes n'est pas attesté sur d'autres peintures macédoniennes de manière systématique. Nous avons déjà souligné l'application des hachures sur les corps d'Hadès et Perséphone dans la « tombe de Perséphone », mais il s'agit d'une technique nettement plus rapide et schématique qui manque de la rigueur et de la précision dont témoigne la scène de chasse. Dans la « tombe de Perséphone » les hachures contribuent aussi à évoquer le volume des formes, mais en même temps elles dégagent un dynamisme qui crée l'impression du mouvement, et de ce point de vue elles se rapprochent de celles qu'utilise le peintre de la course des biges à l'intérieur de l'antichambre de la tombe III de Vergina, que nous allons examiner dans le chapitre suivant. Sur la tombe de Philippe II, la pratique des hachures renvoie aux tracés fins et méthodiques de la gravure et reste enfermé dans les limites des formes, subordonné aux fonctions de la couleur. Nous avons décelé un emploi sélectif des hachures sur certains visages et sur les corps des chevaux représentés sur le « sarcophage des Amazones » de Tarquinia[3] (pl. 10, 46). Cependant, une comparaison entre les visages des chasseurs de la tombe de Philippe II et des guerriers grecs sur le sarcophage, révèle le niveau plutôt « artisanal » du peintre du sarcophage. En revanche, l'assimilation de cette technique se reflète sur une série de peintures romaines de haut niveau pictural, comme par exemple sur les visages de la « femme épouvantée » et de « l'initiatrice » de la Villa des Mystères à Pompéi[4], où le peintre se sert des hachures grises sur les parties éclairées (rose clair) pour indiquer les ombres et les demi-teintes, ainsi que sur les visages et les corps de la « famille royale de Macédoine » à Boscoreale, où au moyen d'une technique plus sophistiquée, le peintre se sert des hachures, soit pour évoquer les zones ombrées au moyen d'une couleur foncée, soit pour définir les lumières par l'application des hachures de ton clair[5].

La technique de l'artiste de Vergina, est essentiellement basée sur la pratique des demi-teintes, ombrées par des hachures tantôt fines tantôt plus grossières, de différentes tonalités

[1] Petsas 1966, pl. I′ fig. 3.

[2] Rouveret 1989, 222.

[3] Brecoulaki 2001.

[4] *Grèce hellénistique* fig. 199 et 200.

[5] M. L. Anderson, *Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of Art* (New York 1987) 28-30 fig. 34-36.

du gris. Dans certains cas des hachures brunes, jaunes, rouges, et noires sont employées soit pour indiquer des ombres et accentuer une forme, soit pour créer un effet plus coloriste par la juxtaposition des teintes. Le fond de la composition est presque entièrement recouvert d'autres couches colorées, mais il est gardé en réserve là ou l'artiste désire indiquer les zones éclairées, en particulier sur les corps et les visages des figures humaines. L'emploi de rehauts de couleurs claires qui se superposent aux couches sombres pour signaler des lumières, n'a pas été pratiqué. La rigueur dans l'exécution du dessin, susceptible de rendre les différents détails, était aussi un trait remarquable du *pinax* ornant le dossier du trône dans la « tombe d'Eurydice ». Cependant le traitement n'y présente pas les qualités particulières dans la saisie des formes par le dessin et dans la manipulation de la couleur, où se reflètent la grande habileté et l'expérience de l'artiste de la tombe de Philippe II. La comparaison entre la scène de chasse et l'enlèvement de Perséphone sur les deux tombes royales, révèle tout de suite un profond écart stylistique, mais surtout laisse deviner les objectifs différents que chaque artiste voulait atteindre. La spontanéité et la liberté dans l'exécution de l'enlèvement de Perséphone est remplacé dans la peinture de la tombe de Philippe II par une technique plus lente et plus minutieuse, qui reflète encore une certaine rigueur dans le dessin, telle que nous pouvons l'observer sur les mosaïques hellénistiques. La finesse dont témoigne la méthode de l'exécution picturale de la scène de chasse à Vergina ne se rencontrent sur aucune autre peinture funéraire de Macédoine. La technique picturale qui se fonde sur l'aménagement des transitions par l'ombrage progressif des teintes[1] et que nous avons aussi rencontrée sur la peinture du trône de la « tombe d'Eurydice » ou encore sur certaines stèles funéraires de Vergina[2], trouve ici son expression la plus accomplie. Mais ces techniques longues et sophistiquées devaient bientôt céder leur place aux systèmes plus rapides et improvisés d'exécution picturale comme en témoignent les peintures des tombes I et III de Vergina, où le peintre, indifférent à l'*akribeia* de ces représentations, comme le remarque A. Rouveret à propos de Nikomachos et de la *compendiaria uia*, met en œuvre des procédés abrégés et « gagne beaucoup en peu de temps »[3].

Quelques remarques à propos de l'emploi de la couleur sur la kliné en ivoire de l'antichambre de la tombe de Philippe II

La polychromie préservée sur les frises superposées en ivoire décorant les traverses du lit en bois de la tombe de Philippe II[4], où sont figurées une scène de chasse royale et une série de divinités assises, nous offre une possibilité unique, pour le moment, d'apprécier tant le rapport original entre la forme sculptée et la surface colorée que l'application de la couleur dans un but « décoratif » (pl. 45). Le caractère précieux de ce merveilleux objet se reflète, au delà de la remarquable virtuosité dans l'exécution, dans le choix des matériaux employés, qui lui confèrent un éclat analogue à celui du trône de la « tombe d'Eurydice » : sur la partie

[1] Rouveret 1989, 253.

[2] Saatsoglou-Paliadeli 1988, 137-46.

[3] Rouveret 1989, 233.

[4] A. Kottaridi, dans *Vergina Guide* 97-105 ; Kottaridi 1997 ; Kottaridi 2002, fig. 16b, c.

supérieure des montants du lit des plaquettes en or décorées de figurines étaient recouvertes de fines plaques de verre et sur le fond doré de la scène de chasse se détachent de fines figurines en ivoire aux habits dorés et rehaussés de couleurs saturées aux tons de rouge, bleu, vert et rose vif. Grâce à la générosité de l'archéologue responsable du site, A. Kottaridi, j'ai pu effectuer une série des micro-prélèvements des surfaces colorées et identifier la technique d'application et la nature des pigments employés, que je vais brièvement exposer ci-dessous.

Si l'on considère d'abord la gamme de couleurs employée, elle est exclusivement composée de teintes fortes, qui attirent l'œil et créent un effet de chatoiement et de luxe (voir tableau 4 ; pour les coupes stratigraphiques des échantillons voir dans le CD, pl. I). Elles sont appliquées en couches couvrantes et épaisses sur une sous-couche blanche qui recouvre la surface du bois, et qui se compose essentiellement de kaolinite (KLF 1, 4, 5, 6) certainement mêlée à un liant fort, de nature organique[1]. Les coloris les plus représentés ont été obtenus de la manière suivante : le rouge avec du cinabre (KLF 6) et de l'ocre rouge (KLF 4), le bleu avec du bleu égyptien (KLF 6), le rose avec une laque organique (KLF 5) dont l'identification reste encore à élucider (il pourrait s'agir de la pourpre conchylienne), le jaune avec de l'ocre jaune (KLF 1, 2, 3) le vert avec du conichalcite (KLF 2, 3), un arséniate de cuivre, pigment rare, à forte intensité chromatique qui n'est attesté, jusqu'à présent, sur aucune autre des peintures examinées (pl. 46). L'emploi de l'ocre jaune dans la technique de la pose de la feuille d'or a été décrit en détail dans le chapitre consacré à la « tombe d'Eurydice ». Ce qui caractérise l'application des couleurs sur ce monument, c'est leur pureté, qui les rend brillantes et éclatantes mais plates en même temps. La faveur accordée à un tel emploi de la couleur est d'ailleurs également attestée sur la frise végétale qui encadre le dossier du trône de la « tombe d'Eurydice ». Il s'agit en fait d'une démarche qui, loin d'être véritablement picturale, a comme principal objectif de transmettre au spectateur une impression chromatique qui se base sur les qualités de la couleur même, sans qu'il y ait une volonté d'obtenir des effets de clair-obscur ou de jouer sur les demi-teintes pour évoquer des effets plastiques. Le choix de la dorure et des pigments à haut degré de saturation se révèle en fait significatif. Dans une telle perspective s'explique aussi la présence de ce vert si particulier, la conichalcite, dont les propriétés seront discutées dans la dernière partie de notre étude, excellente matière pour colorer mais trop forte, effectivement, pour s'intégrer harmonieusement à des traitements picturaux concernés par les effets de troisième dimension, comme ceux que nous avons décelés sur la scène de chasse.

SUR LES HYPOTHESES D'ATTRIBUTION DE LA PEINTURE

L'attribution de la peinture à un atelier ou un artiste a été envisagée surtout par M. Andronikos[2] et P. Moreno[3], dont les conclusions divergent, et Chr. Saatsoglou-Paliadeli dans

[1] Il n'a pas été possible pour le moment d'identifier la nature exacte de la matière organique qui a servi a lier les pigments, à cause de l'emploi d'adhésifs organiques lors des traitements de restaurations qui rendent difficile l'isolement des substances originales.

[2] Andronikos 1984, 15-116 et Andronikos 1987, 371.

[3] Moreno 1987, 115-25.

sa récente publication de la scène de chasse, en propose une troisième[1]. Selon l'argument de M. Andronikos, adopté aussi par K. Schefold[2], la chasse de Vergina nous rappelle par son style et son iconographie, la mosaïque de Pompéi figurant la bataille d'Alexandre contre Darius, qui constitue probablement une copie du tableau peint par Philoxénos d'Erétrie[3]. Pline (35.110) rapporte à propos de Philoxénos : « ...le tableau qu'il a peint pour le roi Cassandre est à mettre au rang des chefs-d'œuvre absolus : c'est celui où il a représenté une bataille d'Alexandre contre Darius»[4] . Malgré le décalage de quinze à vingt ans entre les deux œuvres, les deux savants sont tentés par la possibilité d'attribuer la chasse de Vergina et l'original de la bataille d'Alexandre au même artiste, Philoxénos d'Erétrie, dont la première serait une œuvre de jeunesse et la deuxième une œuvre de maturité[5]. A. Rouveret[6] propose de réunir la bataille d'Alexandre et la chasse de Vergina comme les deux volets d'un diptyque qui aurait pu être réalisé par Philoxénos, et dont le commanditaire serait Cassandre. P. Moreno attribue, quant à lui, la peinture à Nicias[7], élève de Parrhasios, qui d'après Pline (35.131) « ...observa scrupuleusement la lumière et les ombres et mit son plus grand soin à faire ressortir sur le fond des tableaux les sujets qu'il peignait » et qui « ...a particulièrement bien réussi les chiens »[8]. Chr. Saatsoglou-Paliadeli, enfin, attribue la peinture de Vergina à Aristides II de Thèbes, contemporain d'Apelle, se basant selon toute vraisemblance sur l'information de Pline 35.99, selon laquelle Aristides aurait peint des chasseurs avec leur gibier et rattache, elle aussi, la scène de chasse à la bataille d'Alexandre, attribuant les deux œuvres à ce même artiste[9].

J'ai déjà exprimé mon avis, au chapitre précédent, sur ce type d'attributions qui me semblent, dans leur principe même, peu convaincantes, mais j'aimerais proposer ici quelques remarques sur l'hypothèse d'une attribution à un même artiste, qu'il s'agisse d'ailleurs de Philoxénos ou d'Aristides II, de la scène de chasse de Vergina et de la mosaïque de Naples. En effet, malgré quelques ressemblances d'ordre formel ou iconographique que nous pouvons effectivement constater entre ces deux œuvres picturales, il y a aussi entre elles une série des différences fondamentales, dans la conception et la réalisation, qui devraient décourager fortement, à mon avis, toute conjecture en ce sens. En ce qui concerne les

[1] Saatsoglou-Paliadeli 2004, 170-76.

[2] Schefold 1985, 23-24.

[3] Pour une attribution de l'original de la bataille d'Alexandre à Apelle, voir A. Rumpf, « Zum Alexandermosaik », *AM* 77 (1962) 229-41 et Moreno 2002, 29-38. Sur la mosaïque de Naples, en général, voir B. Andreae, *Der Alexandermosaik aus Pompeji* (Recklinghausen 1977) ; Cohen 1997 avec bibliographie.

[4] Trad. Croisille 1985, 83. Sur Philoxénos, voir H. Fuhrmann, *Philoxenos von Eretria* (Göttingen 1931).

[5] En raison du fait que la conquête de l'espace, le rendu en perspective des figures et l'expressivité des visages sur la mosaïque de Naples, font preuve de davantage d'expérience et d'assurance dans le dessin que sur la scène de chasse de Vergina. Voir Andronikos 1977, 23 et Andronikos 1984, 17.

[6] Rouveret 1989, 239.

[7] Moreno 1987, 115-16 ; Moreno 1988, 18.

[8] Trad. Croisille 1985, 91.

[9] L'auteur rapproche les profils du premier chasseur de la scène de chasse portant la *kausia* sur la frise de la tombe de Philippe II avec le personnage portant aussi une *kausia* sur la mosaïque de Naples, et pense que les deux figures doivent être attribuées au même peintre (Saatsoglou-Paliadeli 2002, 105 et Saatsoglou-Paliadeli 2004, 145-46).

ressemblances, nous pouvons en effet signaler chez le jeune cavalier de Vergina et l'Alexandre de Naples une égale concentration du regard, le même mouvement déterminé pour serrer la lance et la même fermeté du buste tourné vers le spectateur, ainsi que le galop de leurs chevaux, qui reflète dans les deux cas la convention classique avec les pattes postérieures étendues. Un autre élément attire l'attention : la représentation à l'arrière-plan d'un arbre mort au tronc et aux branches découpées. Enfin, nous constatons que sur les deux œuvres la tridimensionnalité des figures s'articule dans la couleur et dans la pratique assimilée du clair-obscur, tandis que l'emploi des raccourcis et la virtuosité du dessin soutiennent la perspective. Mais il faut préciser que les raccourcis sur la mosaïque sont beaucoup plus audacieux que sur la peinture : il suffit en fait de rappeler la difficile manœuvre du quadrige fuyant, déplacé en diagonale et le raccourci postérieur du cheval apeuré, cabré devant la roue du char royal. Par ailleurs, le mouvement s'y complique davantage, articulé de gauche à droite et du fond vers le spectateur, la scène étant ordonnée en trois niveaux occupés par une cinquantaine de personnages, sinon plus, qui s'agitent et s'enchevêtrent dans la mêlée du fond[1]. En outre, sur la peinture nous constatons que les effets de clair-obscur sont nettement plus nuancés, évitant les contrastes tonals privilégiés sur la mosaïque (à noter par exemple les ombres noires sur les corps des chevaux bais ou la saillie des formes éclairées sur les visages), et le coloris s'enrichit considérablement. La parcimonie des moyens chromatiques sur la mosaïque, composée essentiellement de couleurs chaudes, se trouve remplacée dans la scène de chasse par un équilibre savant entre les teintes chaudes et froides du riche coloris, qui démontre un traitement de la couleur sensiblement plus « réaliste ».

Mais les différences les plus frappantes entre les deux scènes résident d'une part, dans la conception et la construction de l'espace, d'autre part dans le pouvoir d'émotion qu'elles dégagent. Nous avons déjà souligné l'importance du cadre naturel sur la peinture de Vergina. Les différents groupes de la composition sont placés largement dans un paysage évoqué de manière réaliste au moyen de la couleur et qui s'ordonne sur différents plans dont l'éloignement dans l'espace se mesure grâce à la progressive diminution de l'intensité des couleurs qui assimilent des tons de gris plus au moins clair. C'est ainsi que le fond, même dans les zones où il n'est pas rempli d'éléments figurés, est traité de manière picturale, comme nous l'avons déjà souligné, et acquiert donc une qualité plastique propre. En revanche sur la mosaïque d'Alexandre le traitement de l'espace reste soumis à la convention classique du fond abstrait et bidimensionnel, occupé presque entièrement par la concentration des fantassins et de leurs armes, selon une conception plus théâtrale de la scène. De fait, cet aspect me paraît d'importance majeure, et la différence trop profonde pour ne pas être considérée sérieusement dans les tentatives d'attribution des deux compositions à un même peintre. L'autre élément qui différencie sensiblement les deux œuvres est à mon avis l'accroissement de la charge émotive que l'on observe sur la mosaïque et qui manque à la scène de chasse, malgré l'équilibre précaire saisi par les poses des chasseurs prêts à lancer leurs piques sur le gibier dans une action simultanée ou le rapport intensifié entre le lion et le

[1] Moreno 2001, 32.

cavalier, exprimé sur la gueule de la bête sauvage et dans le mouvement déterminé du chasseur. Les visages de la plupart des figures dans la scène présentent une impassibilité qui reflète une quasi-certitude de l'heureux achèvement de leurs chasses, puisque tous les animaux sont représentés déjà blessés ou morts. A noter par ailleurs que même le lion est figuré déjà abattu et ne suggère pas la menace d'une attaque, comme par exemple sur le sarcophage d'Alexandre où la bête sauvage, tourné vers le spectateur, déchire férocement le poitrail du cheval d'Abdalonymos[1].

Or c'est justement la saisie des sentiments et des valeurs universelles qui est un des éléments les plus remarquables de la mosaïque. Il s'agit, comme l'a remarqué P. Moreno[2], de l'illustration du moment où se produit le revers de la fortune, saisi dans les émotions variées qu'expriment les personnages : la tension de la lutte dans l'œil au sourcil arqué d'un macédonien, la conviction dans le regard d'Alexandre, le trouble du grand roi, l'angoisse du soldat transpercé par la lance d'Alexandre, la panique du cocher, l'effroi dans le regard intense, orienté vers les spectateurs, des chevaux qui s'enfuient, l'image déformée du mercenaire renversé, mourant sur le sol.

REMARQUES CONCLUSIVES

La scène de chasse de la tombe de Philippe II nous permet d'appréhender une série d'éléments iconographiques, stylistiques et techniques que nous rencontrons pour la première fois sur une peinture ancienne, à la fois tournée vers le passé et vers l'avenir. De fait, nous avons signalé à plusieurs reprises que malgré l'esthétique « nouvelle » introduite dans la scène de chasse par la représentation du paysage et l'emboîtement des plans jusqu'aux lointains montagneux, qui brisent définitivement les fonds unis de la tradition monumentale pour introduire la peinture d'atmosphère, nous constatons en même temps, la coexistence de traitements soumis à la tradition classique dans la construction des groupes ainsi que dans les postures et l'expression des figures. Par ailleurs, le dessin fin et détaillé des corps et des visages préserve encore une certaine rigueur qui renvoie à la minutie de l'incision des guerriers sur les stèles de Thèbes ou au trait calculé des compositions « classicisantes » d'Herculanum, et se distingue manifestement du rendu libre et expressif de la ligne sur les peintures de la « tombe de Perséphone ».

De fait, il est intéressant de constater que ce type de phénomènes s'observe aussi sur les autres peintures de Vergina, chaque fois selon des aspects différents. C'est ainsi par exemple que dans la « tombe de Perséphone » la peinture est réalisée sur un fond uni, pareil à celui de la mosaïque de Naples, et l'on constate aussi une parcimonie des couleurs, mais en même temps les qualités plastiques des personnages représentés et la saisie remarquable du mouvement transforment la scène en un épisode dramatique imprégné d'émotion et de

[1] A noter cependant, que sur le relief les expressions des visages se rapprochent de celles de Vergina et n'évoquent pas non plus de manière dramatique l'intensité du moment représenté.

[2] Moreno 2001, 32-33.

rythme. Sur la « tombe d'Eurydice » nous retrouvons l'*akribeia* du dessin de la tombe de Philippe II, mais dans un schéma nettement plus conventionnel, où les formes restent enfermés dans leurs contours précis et les postures des figures maintiennent une rigidité prononcée, conforme à leur iconographie. Ici, le fond reste abstrait et l'emploi de la couleur demeure moins nuancé que sur la scène de chasse, les figures respectant la convention classique d'une couleur de carnation foncée pour la figure masculine et claire pour la figure féminine. Cependant, nous observons en même temps la représentation frontale du couple divin et du quadrige, rendu qui malgré les problèmes de perspective qu'il pose, s'éloigne de la représentation conventionnelle de profil ou de trois quarts. Enfin, dans la tombe III de Vergina, que nous verrons tout de suite après, la remarquable diversité des vues des chevaux et des poses des auriges, dans un style qui se rapproche, *mutatis mutandis*, du style libre de la « tombe de Perséphone », témoigne d'une observation scrupuleuse de la nature afin de reproduire le mouvement de manière réaliste. Néanmoins, ici aussi les figures se détachent sur un fond bidimensionnel, peint en bleu foncé, et l'emploi d'un coloris traditionnel, basé essentiellement sur l'opposition entre le bleu et le rouge, qui renvoie à l'architecture, lui confère un caractère « décoratif ».

L'emploi de la couleur et la technique mise en œuvre sur la peinture de la tombe de Philippe II reflètent chez le peintre qui l'a réalisée l'assimilation d'un bagage de connaissances techniques, et des expérimentations poussées dans le rendu de la troisième dimension ainsi que des effets de perspective au moyen de la couleur. Nous allons retrouver une technique d'exécution complexe à plusieurs étapes, utilisant la superposition des couches colorées, sur la peinture qui orne le tympan de la « tombe des Palmettes » à Lefkadia, sans pour autant arriver, pour la composition et le rendu plastique des figures, à un résultat esthétique qui puisse être confronté à celui de la tombe de Philippe II.

4. GRAND TUMULUS / TOMBE III
(pl. 47-53)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT

La tombe III fut la dernière tombe royale découverte intacte sous le grand tumulus de Vergina par M. Andronikos en 1978, à peu de distance au Nord-Ouest de la tombe de Philippe II[1]. Elle est composée d'une chambre funéraire mesurant 4,03 m de largeur sur 3 m de profondeur, communiquant par une porte de marbre à deux battants avec une antichambre ayant la même largeur et 1,75 m de profondeur. L'entrée de la tombe est également fermée par une porte à deux battants et chambranle en marbre, imitant une porte en bois décorée de têtes de clous, selon l'arrangement traditionnel des tombes macédoniennes[2] (pl. 47). Sur le

[1] Andronikos 1984, 202-206 fig. 166-167.

[2] *Vergina 1999* fig. 76.

battant droit est préservé un heurtoir en bronze, en forme d'anneau. La façade présente un aspect architectural analogue à celle de la tombe de Philippe II, mais plus simple. Enduite d'un mortier blanc, fin et lissé, elle comporte un pilastre à chaque extrémité, surmonté de chapiteaux d'antes dont l'abaque de couronnement est décoré d'un *kymation* dorique en rouge et bleu, surmonté d'une ténia en rose vif, qui repose sur un talon peint en bleu intense (pl. 48). Les restes d'un *kymation* dorique sont aussi préservés au-dessus de l'encadrement de la porte. Sur la partie haute des murs, de part et d'autre de la porte, se projettent deux boucliers en stuc, conservant des traces de polychromie (pl. 49). La partie supérieure de la façade est occupée par un entablement dorique composé d'une architrave et une frise avec triglyphes bleus et métopes, surmontée d'un fin *kymation* lesbique, toujours en rouge et bleu, au-dessus duquel s'avance une corniche blanche en saillie, puis une large frise mesurant 5,06 m de longueur et 0,63 m de hauteur. Vers le bas de la frise est représenté un *kymation* dorique et vers le haut un *kymation* lesbique qui repose sur une bande jaune. Les nombreuses traces de restes organiques et de polychromie sur la surface de la frise indiquent, selon toute vraisemblance, qu'un panneau de bois peint y était primitivement fixé[1]. Au-dessus de cette frise est située une corniche à antéfixes colorées en bleu qui s'appuient sur un *kymation* dorique, arrangées symétriquement par rapport à la disposition des triglyphes.

Les parois intérieures de la chambre funéraire ainsi que la voûte ont été soigneusement enduites d'un mortier blanc (pl. 47.2). A une distance de 2,40 m du sol, au niveau de la naissance de la voûte, court une frise en bleu-noir, haute de 0,23 m, sur laquelle sont encore préservés des clous qui d'habitude servaient à suspendre des objets variés ou des guirlandes végétales[2], comme dans la « tombe d'Eurydice » et dans la tombe de Philippe II. On y distingue les traces d'un panneau de bois qui était primitivement fixé sur le mur et où sont encore préservés des restes d'une composition végétale à rinceaux (pl. 47.2). Dans l'antichambre nous retrouvons l'enduit fin des murs avec un mortier blanc (pl. 50). A une hauteur de 2,05-2,10 m du sol, une frise haute de 0,24 m se développe sur toute la longueur des murs, surmontée d'un *kymation* à oves et dards et d'une bande rouge. A la différence de la frise de la chambre funéraire où le décor original est perdu, ici nous avons la chance d'observer une composition peinte d'extraordinaire qualité artistique, représentant une course de biges (pl. 50-52). Le fouilleur propose une datation de la tombe dans le dernier quart du IV^{e} s. av. J.-C. en se basant sur le riche mobilier qui y était déposé (ustensiles en argent du banquet, armes, strigiles, hydrie en argent renfermant les ossements brûlés du défunt, bijoux en or)[3] et identifie le défunt, selon toute probabilité, à Alexandre IV, fils d'Alexandre le Grand, assassiné par Cassandre en 310/309[4].

---

[1] Pratique qui implique que cette peinture ait été exécutée dans un atelier et replacée ensuite sur la façade : elle aurait pu alors être exposée devant un public avant d'être accrochée sur la tombe et d'y rester enfermée pour toujours.

[2] Kottaridi 1990, 36.

[3] Andronikos 1984, 200-17 fig. 161-185 ; *The Search for Alexander* 181 n° 156-158 ; Andronikos 1990, 25; *La Macédoine* 168-75 ; *Vergina 1999* 56-58 fig. 76-81 ; Drougou 1999, 48 ; Drougou 2005, 62-68.

[4] Hammond 1982, 116 ; Green 1982, 146-47 ; Andronikos 1984, 231 ; Borza 1987, 118-19 ; Borza 1990, 266 ; Musgrave 1990, 280-82 ; Adams 1991, 27-33 ; Hammond 1991, 74, 77 ; Musgrave 1991, 3-9.

SUR LA POLYCHROMIE DES ELEMENTS ARCHITECTURAUX DE LA FAÇADE ET LES VESTIGES ORGANIQUES DE LA FRISE

L'impression chromatique de la façade de la tombe III de Vergina est conditionnée par le coloris vif de la frise aux triglyphes, qui consiste en des teintes saturées de bleu et de rouge comme nous l'avons aussi observé pour la tombe de Philippe II. Les *kymatia* sont peints également dans les mêmes tons de rouge et de bleu et sur le talon des pilastres un bleu plus clair a été employé, qui se distingue du bleu foncé des triglyphes, obtenu ici aussi par superposition d'une couche de bleu égyptien sur une couche de noir de carbone, selon la pratique traditionnelle que nous avons déjà relevée sur les tombes macédoniennes. Une nouveauté par rapport à la polychromie observée sur la tombe de Philippe c'est le rose vif appliqué au-dessus du *kymation* dorique des pilastres (pl. 48), couleur que nous retrouvons sur les pilastres de l'antichambre de la « tombe des Palmettes ». Cependant l'effet chromatique créé par les couleurs saturées des éléments architecturaux peut avoir été primitivement bien plus nuancé et moins frappant qu'il n'y paraît aujourd'hui, lorsque étaient encore visibles la composition peinte de la large frise de l'entablement et les figures sur les boucliers en relief. M. Andronikos rapporte effectivement que sur le bouclier de gauche subsistaient encore des traces de polychromie et qu'il avait même pu reconnaître la forme d'une guirlande de feuillage vert sur le pourtour du bouclier et sur son fond rouge les restes d'un visage humain qui avait pu correspondre à la tête d'une Méduse[1] (pl. 49), comme celle que nous verrons par la suite sur le bouclier peint de la façade de la tombe d'Aghios Athanassios.

On notera avec intérêt la présence sur la frise de traces de polychromie, qui laissent supposer qu'une peinture sur support mobile y avait été appliquée, hypothèse renforcée par le fait que des traces de bois ont été récupérées aussi sur la frise de la chambre funéraire. Il s'agit du seul monument funéraire de Macédoine et à ma connaissance du monde grec antique, où soit attestée la pratique de la fixation sur un support mural d'un tableau réalisé sur bois[2]. Il s'agirait alors d'un vrai *pinax* et il est dommage que nous ne puissions pas récupérer aujourd'hui le décor original de cette pièce unique. Dans la littérature antique nous retrouvons des informations sur l'emploi des *pinakes* et sur le type de bois employé par les peintres grecs[3] et Pline (35.118) souligne que les plus fameux parmi eux n'aimaient pas peindre directement sur le mur, mais qu'ils préféraient réaliser leurs œuvres sur des supports

[1] Andronikos 1984, 198.

[2] Demarche originale, qui rappelle l'emploi d'*emblemata* dans la peinture romaine voir H. Eristov, « Peinture romaine et textes antiques : informations et ambiguïtés », *RA* I (1987) 109-23. La pratique consistant à insérer des tableaux très prisés dans les parois des temples ou des demeures des empereurs romains est bien attestée dans la littérature antique. Nous savons par Pline (35.131) qu'Auguste avait placé dans son temple le tableau d'Hyacinthe, œuvre de Nicias qui se trouvait à Alexandrie et qu'il avait fait encastrer dans les murs de la *Curia Julia* deux tableaux de ce même peintre, peints à l'encaustique, rapportés d'Asie Mineure par Silanion en 75 av. J.-C. (Suétone, *Tibère* 44.2).

[3] Plat., *Leg.* 741 c ; Théophr., *Hist. plant.* 5.7.4 et *De caus. plant.* 3.9.7 ; Poll., *Onom.* 7.128-129 ; 10.84 ; 10.148.7 - 149.1.

mobiles[1]. En deux occurrences le naturaliste rapporte l'emploi des tablettes par les étudiants d'art graphique (35.77)[2] et par les peintres grecs pour réaliser des ébauches (35.68)[3]. En ce qui concerne l'accrochage du tableau de la tombe III sur la frise de la façade, vu l'absence de clous, M. Andronikos avait pensé qu'après l'enterrement la terre qui devait recouvrir la tombe avait maintenu aussi le tableau en place[4]. Cependant, il me semble fort probable que les anciens aient employé une colle animale pour fixer le tableau : l'usage en est mentionné à plusieurs reprises dans les sources anciennes pour des applications diverses, en particulier dans la menuiserie[5].

LA PEINTURE DE L'ANTICHAMBRE (pl. 50-52)

Une course de vingt-et-un biges est figurée dans la frise bordée d'un *kymation* ionique, sur toute la longueur des murs de l'antichambre[6]. La composition est interrompue par les deux portes, celle qui sépare la chambre principale de l'antichambre et celle de l'entrée (pl. 50.1). Ainsi se créent deux séries de biges qui courent dans deux directions différentes, une qui progresse vers la droite et une qui progresse vers la gauche, partant des deux côtés du mur ouest pour se rencontrer sur le mur est. Cinq biges sont représentés sur chacun des murs latéraux (sud et nord), six sur le mur ouest et cinq sur le mur est de la tombe. Le mauvais état de conservation de la frise (en particulier sur les murs latéraux) ne nous permet malheureusement pas de distinguer tous les détails de la composition, mais il est possible d'observer que l'attitude des figures en mouvement est à chaque fois différente. Les biges sont représentés assez espacés, sur un sol rocheux dont l'irrégularité est marquée par une ligne ondulée continue[7] (pl. 50.2, 51, 52.1). Malgré une exécution relativement simple, la suggestion du sol est d'autant plus convaincante que le peintre s'est montré soucieux d'indiquer les ombres portées par les jambes des chevaux qui touchent le sol. Il faut noter cependant que la représentation d'un sol irrégulier a été réalisée seulement sur le mur ouest,

---

[1] « ...il n'est de gloire artistique que pour ceux qui ont peint des tableaux de chevalet. C'est ce qui rend, à l'évidence, d'autant plus respectable la sagesse de l'antiquité... ; chez Apelle aucune peinture ne se trouvait sur le revêtement mural. Ce n'était pas encore la mode de colorer des parois entières ; tous ces gens-là ne mobilisaient leur art que pour leurs cités et le peintre était le bien commun de l'univers ». (Trad. Croisille 1985, 86).

[2] « ...il fut établi que les enfants de famille libre recevraient avant toute autre chose un enseignement d'art graphique sur tablette de buis... » (Trad. Croisille 1985, 70).

[3] « ...il reste aussi par ailleurs beaucoup de croquis de sa main sur des tablettes et des feuilles de parchemin, dont on dit que les artistes font leur profit.. » (Trad. Croisille 1985, 66).

[4] *La Macédoine* 168.

[5] Orlandos 1955-56, 63-64 ; Eur., *Fragmenta* 472.7 ; Arist., *Hist. Anim.* 517 b 30 ; Diosc., *De mat. Med.* 3.87.1 ; Aët. Med., *Latric. lib. 2*, 196.40 ; Gal., *Hipp. lib. de fract. comm.* 3 18b ; Plin. 28.35 et 32.73.

[6] Andronikos 1984, 202-206 fig. 166-168 ; Andronikos 1987, 366-67 ; *La Macédoine* 168-75 fig. 144 ; Andronikos 1994, 130 ; Moreno 1987, 8 fig. 9-10 ; Brécoulaki 1997, 17-18 ; Moreno 1998, 30-31 ; *Vergina Guide* 81-84 ; Brécoulaki 1998, 51-57.

[7] Nous avons pu aussi constater la représentation des sols irréguliers sur la mosaïque de Gnôsis et de *l'Enlèvement d'Hélène par Thésée* à Pella, ainsi que sur la scène de chasse de la tombe de Philippe II.

à droite par rapport à la porte de la chambre funéraire, ce qui indique, très probablement, le début de la composition[1].

SUR LA REPRESENTATION DU THEME DE LA COURSE DE CHARS DANS LA CERAMIQUE ET LA PEINTURE ANCIENNE

Le thème de la course de chars, liée à un contexte funéraire ou athlétique, qu'elle représente un déroulement narratif de la course ou un char vainqueur isolé, est d'une permanence notable dans l'art antique[2]. Depuis l'époque mycénienne où est attestée pour la première fois une scène de chars[3] jusqu'à l'époque romaine[4], ce motif fut adopté à plusieurs reprises avec plus ou moins d'intensité pour décorer des monuments[5]. Après une longue éclipse des scènes représentant des chars, de la fin de l'Helladique récent IIIc jusqu'au milieu du VIII[e] s. av. J.-C., elles apparaissent de nouveau, liées à un contexte funéraire, sur les vases attiques géométriques[6]. Cependant, les courses de chars ne sont identifiables avec certitude qu'à partir du VII[e] s. av. J.-C.[7], notamment sur les panses d'amphores protoattiques[8], mais aussi dans la céramique protocorinthienne[9] et cycladique[10]. Le plus grand nombre de scènes représentant des courses de chars est attesté sur la céramique attique du VI[e] s. av. J.-C.[11]. La possession des chevaux ainsi que la participation aux courses acquiert alors un caractère particulièrement prestigieux ; le char devient « symbole » du monde héroïque et s'intègre à l'idéologie aristocratique de l'époque[12]. Cette prédilection pour la représentation des courses de chars s'éteint vers la fin du siècle ; elle ne remplit plus

---

[1] La mise en place des figures, avec les chars disposés sur le même plan, peut remonter à un esprit de représentation classique. Cependant, le rendu perspectif des chars sous différents angles et la variété des poses des conducteurs et des chevaux, (vus de face, de profil et de trois quarts), plutôt qu'une représentation selon un motif répété et monotone, annoncent un style plus libre et animé, de même que les effets de raccourcis et l'emploi des ombres pour rendre convenablement le volume s'intègrent dans le contexte des recherches spatiales du début de l'époque hellénistique.

[2] Manakidou 1994.

[3] E. Vermeule, V. Karagiorgis, *Mycenaean Pictorial Vase-Painting* (Harvard 1982) 187 fig. XI.19 ; J. H. Crouwel, *Chariots and Other Means of Land Transport in Bronze Age Greece, Allard Pierson Series* V. 3 (Amsterdam 1981) pl. 66.

[4] E. Veljovic, « Le cirque et les courses de chars dans la glyptique antique », *in* : *Catalogue de l'exposition : Le Cirque et les courses de chars Rome-Byzance*, Musée archéologique Henri Prades (Lattes 1990) 73-76 et A. Barbet, « Le goût du cirque dans la peinture murale romaine » dans le même catalogue 91-95.

[5] Pour une bibliographie complète sur ce sujet jusqu'au V[e] s. av. J.-C., voir Manakidou 1994.

[6] T. Rombos, *The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery* (Jonsered 1988) 125-28.

[7] R. C. Bronson, « Chariot Racing in Etruria », *in* : *Studi in Onore di L. Banti* (Rome 1965) 90 ; Manakidou 1994, 21-22, 35.

[8] J. Davison, « Attic Geometric Workshops », *Yale Classical Studies* 16 (1961) App. II, VI A1 fig. 54-55 ; P. A. L. Greenhalgh, *Early Greek Warfare. Horsmen and Chariots in the Homeric and Archaic Ages* (Cambridge 1973) 36.

[9] K. F. Johansen, *Les vases sicyoniens* (Paris 1923) 98 n. 4 pl. 32 et 34.1 ; Pfuhl 1923, pl. 58.

[10] Ε. Σημαντώνη-Μπουρνιά, *Ανάγλυφοι ναξιακοί πίθοι* (Athènes 1984) 110-12 n° ΘIV8, 22.

[11] Manakidou 1994, 21-22 et 36-53.

[12] Woysch-Méautis 1982, 32.

que des zones décoratives secondaires pour devenir peu fréquente au cours du V^e^ s. av. J.-C. sur la céramique attique à figures rouges. Les frises miniatures des vases à figures noires disparaissent pratiquement et le motif isolé du quadrige acquiert une allure plus vive et une meilleure lisibilité des membres grâce aux nouveaux moyens d'expression. A partir du deuxième quart du IV^e^ s. jusqu'au premier quart du III^e^ s. av. J.-C., la représentation de courses de chars, notamment des biges, devient de nouveau un thème privilégié, et se trouve figurée sur des monuments funéraires découverts dans des zones périphériques du monde grec, comme l'Asie Mineure, la Macédoine, la Thrace et la Grande Grèce[1]. Dans le thème de la course de char se reflète ainsi, au IV^e^ siècle, le prestige d'un passé héroïque épique et peut-être aussi l'idéal athlétique classique. Et si nous ne possédons pas de témoignage sur le déroulement de véritables courses de chars en l'honneur du défunt, en revanche les découvertes archéologiques confirment la pratique de funérailles onéreuses pendant cette période, qui nous renvoie aux rites funéraires homériques[2], tels que nous les connaissons par les funérailles de Patrocle (Hom., *Iliade* 23, 262-652).

La participation des rois macédoniens aux courses de chars à Olympie est bien attestée[3] ainsi que l'organisation de jeux en Macédoine jusqu'à l'époque de Cassandre à Aigai, d'après Diodore de Sicile[4]. Le motif de la course de chars se retrouve assez souvent dans l'iconographie macédonienne même jusqu'à une époque assez tardive. Sa présence a été constatée, jusqu'à présent, sur le premier statère en or de Philippe II[5], sur des plaquettes en or qui décoraient le lit funéraire de la tombe II de Vergina[6], sur le pied du lit funéraire de la tombe II du tumulus Bella à Vergina[7] ; quatre reliefs d'appliques représentant des courses de biges, provenant des environs de Thessalonique et datés entre 340- 320 av. J.-C., sont exposés au Musée du Louvre[8] et deux frises de marbre en relief, plus tardives, sont exposées au Musée archéologique de Véria[9]. Une forme banalisée de ce motif est figurée sur les moules de bols mégariens découverts à Pella, datés du début du I^er^ s. av. J.-C.[10].

Peu de comparaisons s'avèrent possibles avec d'autres représentations peintes de la même période où sont figurées des courses des chars en train de se dérouler. Le monument le plus proche est la tombe thrace de Kazanlak[11] où trois biges, séparés par des colonnes, sont peints sur la partie supérieure de la coupole du tombeau (pl. 53.1). L'artiste parvient à

---

[1] P. Vigneron, *Le cheval dans l'antiquité greco-romaine* (Paris 1968) 190-205 ; Tancke 1990, 95-127.

[2] C'est le cas des funérailles de Philippe II de Macédoine à Aigai, voir Andronikos 1984, 232-34 ; A. Kottaridi 1996a, 631-42 ; ainsi que les funérailles de Mausole en Carie, voir N. Spivey, *Understanding Greek Sculpture. Ancient Meanings, Modern Readings* (Londres 1996) 191- 95.

[3] Plut., *Alex.* 3. 8 et 4. 9.

[4] Diodore 19. 52. 5 ; E. N. Gardiner, *Athletics of the Ancient World* (Oxford 1930) 44-46.

[5] Le Rider 1977, 428-35.

[6] Andronikos 1984, fig. 14.

[7] Andronikos 1984, fig. 141.

[8] S. Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romaines*, vol. I (Paris 1954) pl. 50-51.

[9] B. Allamani, *ΑΔ* 36 (1988) *Χρονικά* 326, pl. 219c.

[10] I. Akamatis, *Πήλινες μήτρες μεγαρικών σκύφων από την Πέλλα, συμβολή στη μελέτη της ελληνιστικής κεραμεικής* (Athènes 1993) 272-74 pl. 313-315.

[11] Micoff 1954 ; Pollitt 1986, 190-91 fig. 203 ; Shivkova 1973 ; Moreno 1987, 126.

évoquer le rythme dynamique des chevaux attelés, les chlamydes des cochers accentuent cet effet, mais les colonnes qui séparent les biges brisent la continuité de la narration et nous renvoient aux représentations des courses sur les couvercles d'amphores ou des pyxides attiques[1]. Sur la longue frise de la chambre funéraire d'un autre tombeau thrace, découvert à Maglij[2], nous retrouvons un bige conduit par une Victoire qui décore la panse d'une amphore panathénaïque. Le même motif apparaît aussi sur la mosaïque de Délos où nous retrouvons sur la panse d'une autre amphore panathénaïque la représentation d'un quadrige[3]. Une autre peinture, peu connue, qui ornait la *sima* du temple de Kalydon[4], datée du IV^{e} s. av. J.-C., offre un parallèle assez proche pour le motif du bige de la tombe III de Vergina (pl. 53.2). Nous y retrouvons le fond bleu-noir sur lequel se détache le contour du bige et de son aurige (il s'agit d'une Niké) et aussi le jeu chromatique traditionnel entre le bleu, le rouge et le blanc. Cependant, sur cette frise les formes des motifs figurés sont rigides et schématiques et manquent de la vitalité des chevaux de la tombe III de Vergina. Plusieurs scènes de courses de chars sont aussi figurées à l'intérieur des tombes de Paestum[5], mais l'exécution picturale et la recherche sur le rendu des formes témoignent par rapport aux deux représentations que nous venons de voir d'un caractère moins soigneux et plus « artisanal ». Sur une peinture fragmentaire qui décorait une maison hellénistique de Rhodes[6] sont représentés deux biges où le rendu des encolures des chevaux du deuxième char, guidé par une Niké, indique de manière efficace leur effort pour doubler l'adversaire. Sur deux frises de Délos (Musée archéologique, inv. B17649 et 17657) où les formes des quadriges en blanc se détachent sur un fond rouge, nous observons un traitement proche de celui de la peinture de Rhodes, mais qui témoigne d'une maîtrise supérieure dans la saisie des formes ainsi que d'une rapidité incontestable dans l'exécution (pl. 53.3). Nous reviendrons par la suite sur ces peintures pour les comparer aux frises de Vergina sur le plan stylistique et technique. Dans la peinture romaine on trouve des représentations qui se rapprochent des attitudes des chevaux de Rhodes et de Délos, mais qui sont devenues encore plus schématisées et isolées[7].

Un relief représentant une course de biges, conservé au Musée de Véria, nous renvoie au schéma général de la course de Vergina[8]. En fait, les dimensions des figures, le format de la scène, l'indication du sol, les attitudes des auriges ainsi que la diversité dans le rendu des encolures et des têtes des chevaux, sont autant d'éléments comparables. Mais il s'agit en fait

---

[1] Voir par exemple couvercle, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles 182 ; couvercle d'amphore, Würzburg Martin v. Wagner, M. L297 ; couvercle d'amphore, Louvre, *CVA* 2 pl. 5, 5 ; couvercle de pyxide, Bruxelles-Musées royaux d'art et d'histoire, *CVA* 3 pl. Ia et IIIj.

[2] D. Vassileva, G. Tsanova, L. Ghetov, « Le tombeau thrace près de Maglij », *Archeologiya* (Sofia) 2 XV 2 (1973) 15-29 ; L. Ghetov, *Le Tombeau de Maglij* (Sofia 1988); J. Valeva, « Le tombeau de Maglij », *in* : *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique* (Paris 1998) 32-35.

[3] Ph. Bruneau, *Délos XXIX. Les mosaïques* (Paris 1972) 265 fig. 217.

[4] E. Dyggve, *Das Laphrion, Der Tempelbezirk von Kalydon, Arkaeologisk-kunsthistoriske Skrifter*, Bind I, (Kopenhague 1948) 191, 194 fig. 2.

[5] Pontrandolfo, Rouveret 1992, 58-59 fig. 94-95, 98, 102-103, 117, 170, 188, 202, 208, 216-217, 262.

[6] K. Kostantinopoulos, « Νέα εὑρήματα ἐκ Ρόδου καὶ 'Αστυπάλαιας », *AAA* 6 (1973) 124 fig. 11-12.

[7] Barbet 1990, *art. cit.*

[8] Tancke 1990, 97-98.

d'une sculpture sur marbre, qui ne dispose pas de tous les moyens expressifs de la peinture : emploi des ombres pour suggérer les volumes et la profondeur, usage de la couleur appliquée en touches rapides qui créent un effet d'instabilité et de fluidité. Les biges représentés sur les appliques en relief doré du Louvre (S2605 a-c)[1] provenant des environs de Thessalonique et datés dans le III[e] s. av. J.-C., se rapprochent des attitudes de la frise de Véria et reflètent aussi la prédilection pour ce thème dans l'art et le décor macédonien.

Si l'on considère les représentations antérieures du thème de la course de chars sur la céramique à figures noires et à figures rouges, nous constatons que, notamment dans les frises miniatures, et malgré leurs dimensions très réduites, les peintres essayaient souvent d'animer les scènes en brisant la monotonie d'un schéma répétitif. Ils inventaient pour cela des solutions diverses. Ainsi les auriges étaient-ils représentés plus ou moins penchés en avant[2], souvent dans des poses exagérées, tenant les brides et l'aiguillon avec ardeur pour susciter l'impression de vitesse[3]. Plus rarement ils tournaient leurs têtes en arrière pour contrôler les adversaires[4]. Et le moment de dépassement des chars offrait une autre possibilité de variante[5]. Parfois des accidents sont aussi représentés : un cocher tombé de son char[6], un cheval renversé[7] ou libéré de ses brides[8]. Une série de détails « dynamiques » entrent en jeu pour mieux évoquer l'impression de mouvement, de vitesse : indication de petits animaux, chiens, lapins ou oiseaux, qui non seulement remplissent l'espace pictural, mais font aussi allusion à la vitesse du char ; rallongement des membres des chevaux , jambes ou queues, indication des jambes dans un éventail dynamique, qui devient un « symbole de vitesse », toujours lisible et indépendamment du nombre des têtes indiquées. Mais il arrive très rarement que les attitudes des membres des chevaux varient et que les jambes postérieures quittent le sol, comme sur l'épaule de l'hydrie du Musée Getty[9] (86.AE.115) où les chevaux ont quitté la terre, dans une attitude qui deviendra fréquente pour les quadriges guidés par des Nikès ou des divinités au cours du IV[e] s. av. J.-C., ou bien sur la phiale en argent de Duvanli de la fin du V[e], exposée au Musée de Plovdiv[10], qui représente une course d'apobates, spécialité attique. L'expressivité dans le rendu des auriges et des apobates, prêts

---

[1] Il s'agit d'appliques conçues pour être fixées sur des coffres ou des sarcophages, voir Besques 1954, *op. cit.*

[2] Amphore du musée de Tarquinia, *Collezione Bruschi* inv. n° 655 ; G. Cultera, « Tre vasi attici del Museo Nazionale Tarquiniense », *ANAtene* 4 (1921) 118-20 fig. 1-3.

[3] Pyxide attique à figures noires, Athènes, Musée de l'Acropole 2083 a-b ; Stamnos attique à figures noires, Würzburg Martin v. Wagner M. L327.

[4] Coupe attique à figures noires, Würzburg Martin v. Wagner M. L415 ; Hydrie attique à figures noires, Madrid, M. Archeologico National, *CVA* 1 III pl. 8, 2 [26].

[5] Vatican, Museo Gregoriano, Hydrie attique à figures noires n° 424 ; Coupe attique à figures noires, Heidelberg *CVA* 4 fig. 158.

[6] Athènes Musée National, 18577 ; A. Χαριτωνίδου, « Δύο ἀδελφὲς μελανόμορφες πυξίδες τοῦ ζωγράφου τῶν 'Αθηνῶν », *ΑΔ* 29 (1974) *Μελέται* 63-69 fig. 39-41.

[7] Hydrie attique à figures noires du Peintre du Louvre F51, Naples 2507 ; M. B. Moore, « The Death of Pegasus », *AJA* 86 (1982) 578-81 fig. 4.

[8] Couvercle d'amphore, Martin-von-Wagner-Museum der Universität, L297.

[9] Malibu Getty M.86.AE.15 (coll. Bareiss), Groupe de Léagros : *CVA* 1 pl. 52,4, 56,1 [1162-1166].

[10] Musée de Plovdiv 1515 ; B. Filov, *Die Grabhügelnekropole bei Duvanlij, in Südbulgarien* (Sofia 1934) 63-65 pl. 4 fig. 80 ; M. Vickers, D. Gill, *Artful Crafts* (Oxford 1994) fig. 2.2, 5.22, 5.23.

à quitter le char, ainsi que les détails dans l'incision des chevaux est impressionnante et nous renvoie évidemment à la fameuse frise du Parthénon où pour la première fois nous pouvons constater un souci très vif de rendre la diversité dans les attitudes des chevaux, même s'il n'atteint pas le même esprit de recherche que la peinture de Vergina.

Le fait est pourtant qu'aucune des représentations que nous venons de citer ne crée une impression aussi convaincante de la course, et ne présente une diversité aussi remarquable dans la représentation d'un même motif que la frise de Vergina. Sans employer d'éléments qui accentueraient le caractère dramatique de la scène (dépassements, accidents), ni ajouter d'éléments secondaires par rapport à la narration de la course, le peintre exprime le mouvement en s'appuyant sur des connaissances précises, qui reposent sur l'étude du mouvement lui-même. Or ces connaissances présupposent, comme le démontre l'exécution picturale dans le rendu diversifié des chevaux et des auriges, une observation constante et méthodique de la nature.

RECHERCHE DE LA FORME ET SAISIE DU MOUVEMENT

Ce qu'il y a de remarquable dans la course des biges de la tombe III de Vergina, c'est la qualité de l'exécution picturale mise au service d'une diversité voulue dans la disposition des biges[1], reflétant l'intérêt de l'époque pour une compréhension plus rationnelle des formes naturelles et de leurs enchaînements dans la nature. Il vaut la peine à cet égard d'examiner en détail les parties de la frise les mieux conservées. Partant de la frise qui orne le mur ouest, à droite de la porte de l'antichambre, nous observons trois biges qui courent vers la droite. Le premier char de gauche donne l'impression d'être représenté de profil, puisque l'aurige est vu de profil, mais le char est vu de trois quarts avant, ou presque. Il en va de même pour le troisième char (pl. 52.1). Une telle disposition permet naturellement à l'artiste d'obtenir une meilleure lisibilité des membres et de suggérer plus facilement une impression de profondeur, pratique qui renvoie aux tentatives moins maîtrisées pour rendre en perspective un quadrige isolé sur de nombreux vases attiques à figures rouges. Les jambes arrière des chevaux du premier char reposent sur le sol, celles de devant s'élèvent avec fougue. Le motif du galop « allongé » est une des attitudes les plus fréquentes sur les représentations antiques, sans doute grâce au dynamisme qu'elle évoque, même si elle ne peut pas réellement avoir lieu durant le galop. Le deuxième char, vu de trois quarts arrière, s'enfonce vers l'intérieur dans son effort pour doubler son adversaire. Nous remarquons un rendu très réussi de la queue du cheval extérieur et de l'ombre portée sur son corps.

Il me semble important d'attirer l'attention sur les attitudes des chevaux du troisième char, qui me paraissent assez inhabituelles : l'encolure haute du premier animal se redresse, tirée en arrière par les brides, les pattes de devant sont relevées, la jambe antérieure gauche est presque entièrement cachée et le sabot du pied droit offre le seul appui sur le sol. La tête du deuxième cheval est penchée en avant, le sabot antérieur gauche perd contact avec le sol, la patte antérieure droite se replie sous le ventre, les jambes postérieures sont soulevées.

[1] Je reprends ici les observations présentées dans un article antérieur : Brécoulaki 1998, 51-57.

Nous constatons en fait que les chevaux représentés sur cette frise se trouvent dans des attitudes qui se rapprochent admirablement de celles des chevaux réels durant le galop, lesquelles sont en fait très difficilement discernables à l'œil nu. Il s'agit donc, comme nous le verrons plus en détail par la suite, de mouvements qui témoignent d'un haut degré de réalisme.

Sur le mur est, à droite par rapport à la porte d'entrée et donc en face de la frise que nous venons d'examiner, nous retrouvons trois biges (pl. 50.2) : le premier est représenté dans une position presque identique à celle du premier char de la paroi Ouest, sauf que la tête du cheval intérieur est penchée vers le bas et que la disposition des mains de l'aurige est différente. Les chevaux du deuxième char ont les quatre pattes au dessus du sol, les membres postérieurs sont repliés sous le ventre, ceux de devant relevés en avant. Il est intéressant de remarquer que l'artiste est très conscient de cette attitude des chevaux au galop, puisqu'il ne dessine pas l'ombre sur le sol, comme il le fait pour le reste des attelages qui prennent appui sur le sol. L'aurige est vu de face ou presque, tournant la tête vers le spectateur. Cette fois l'artiste crée une impression de légère convexité, effet qui s'oppose à l'impression de concavité que suscite l'enfoncement du char sur le mur d'en face.

Les cinq biges représentés sur le mur Sud sont très mal conservés à cause de sels qui ont gravement endommagé la surface picturale[1]. Cependant, il est possible de distinguer que les chars courent tous vers la gauche et que le troisième et le quatrième (de droite vers la gauche) sont représentés, l'un en vue de trois quarts vers le spectateur et l'autre en vue pratiquement frontale, comme pour le char du mur ouest, à gauche par rapport à la porte de la chambre funéraire, qui est mieux conservé. En fait, le peintre essaie de faire tourner les biges dans toutes les directions possibles. Aucune figure n'est représentée de manière tout à fait identique. Malgré le tracé schématique des auriges, leurs poses présentent chaque fois des particularités : nous observons de subtiles modifications dans la disposition des mains qui tiennent les brides et l'aiguillon, les inclinaisons des corps selon l'effort que nécessite leur position ainsi que les différentes présentations des visages (de profil, de face, de trois quarts). Sur le mur Nord, dont l'état de conservation ne permet pas une lecture satisfaisante de la composition, nous distinguons à peine l'attitude intéressante du dernier cocher qui se tourne pour contrôler son adversaire, disposition que nous connaissons déjà par la céramique attique (pl. 51.2, 52.1). Pour la plupart des biges, l'artiste prévoit une allure différente. Ainsi se révèle son souci de varier le traitement d'un même motif, mais avant tout son habileté à rendre de manière convaincante une impression de mouvement et de rythme, malgré l'exécution rapide, sans l'aide d'un quadrillage préparatoire, comme nous verrons, sur la longue surface du mur.

Le souci de saisir les mouvements de corps vivants représente un élément constant dans les arts figurés, lié à une volonté profonde de comprendre et de s'approprier à travers la représentation « la réalité des faits ». La dynamique de la locomotion animale et l'intensité qu'exprime le galop des quadrupèdes ont exercé, de l'Antiquité jusqu'à nos jours, une attraction notable sur les artistes. Mais la plupart de ces mouvements se font à une vitesse et

[1] Andronikos 1984, fig. 166.

présentent une complexité qui ne permettent pas à l'œil nu de les capter ni de les interpréter. Ce n'est qu'à la fin du siècle dernier que les expériences du photographe anglais Eadweard Muybridge[1] et du physiologiste français Etienne Jules Marey[2] éclaircirent finalement les mystères de la locomotion animale. Les instantanés de Muybridge avaient démontré la suspension momentanée du cheval en l'air[3]. Marey à son tour a su décomposer sur une seule plaque fixe les étapes d'un mouvement et prendre des images successives d'oiseaux en vol. Les résultats de ces recherches ne laissèrent pas indifférents les artistes de l'époque (Degas et Meissonier ont corrigé ou repeint des toiles déjà achevées[4]) et suscitèrent même l'intérêt d'archéologues. S. Reinach entreprit la rédaction d'une étude intitulée : « La représentation du galop dans l'art antique et moderne » qui parut dans la *Revue Archéologique* en 1900-1901[5]. Prenant appui sur la démonstration définitive de l'exactitude des instantanés de Muybridge il étudiait la représentation du galop sur un très grand nombre de monuments de provenances très variées, pour démontrer que : « ...l'art tant ancien que moderne, tant européen qu'asiatique n'a créé que quatre motifs de galop dont un seul, celui du Parthénon, correspond à la réalité, tandis que tous les autres sont irréels et de pure convention... »[6]. Trente-huit ans plus tard, un autre chercheur, R. Lefort des Ylouses reprit l'étude des images au galop dans l'Antiquité avec un intérêt particulier pour le galop du Parthénon et publia trois articles dans la même revue entre 1939 et 1948[7]. Lefort des Ylouses refusait d'adopter le classement de Reinach, établi d'après le nombre des points d'appui au sol et ajoutait aux quatre motifs de Reinach une quinzaine, dont un certain nombre considérés comme « vrais ».

---

[1] E. Muybridge, *Animals in Motion* (New York 1957) ; A. Scharf, *Art and Photography* (Londres 1983) 205-27.

[2] E.-J. Marey, *La Machine Animale, Locomotion terrestre et aérienne* (Paris 1873) ; *id.*, *Le mouvement* (Paris 1894) ; Scharf 1983, *op. cit.* 227-31 ; M. Braun, *Picturing Time : The Work of Etienne-Jules Marey* (Chicago-Londres 1992) ; E.-J. Marey, *Pionnier de la synthèse du mouvement*, Catalogue de l'exposition, Musée Marey (Beaune 1995).

[3] Eadweard Muybridge (1830-1904) originaire de Kingston-on-Thames, quitta l'Angleterre pour entreprendre l'étude de la photographie et devint bientôt un des pionniers de ce domaine nouveau. L'étude qui a occupé presque tout le reste de sa vie a été entreprise afin de faire la vérification d'un pari – à savoir qu'un cheval qui trotte, à un moment de sa foulée, a les quatre sabots détachés du sol. Les nombreuses inventions de Muybridge au cours de cette période de sa vie ont non seulement contribué au développement de la photographie mais ont préparé le terrain pour le développement de l'image animée.

[4] Scharf 1983, *op. cit.* 205-206 ; Dans une communication que Muybridge a présenté à l'Institution Royale de Londres en 1882, après avoir souligné tous les erreurs que les artistes contemporains avaient commis dans leurs représentations, souligna : « Whether in the illustrations of the attitudes of animals in motion the artist is justified in sacrificing truth, for an impression so vague as to be dispelled by the first studied observation, is a question perhaps as much a subject of controversy now as it was at the time of Lysippus, who ridiculed other sculptors for making men as they existed in nature ; boasting that himself made them as they ought to be. », d'après Scharf 1983, *op.cit.* 217.

[5] S. Reinach, « La représentation du galop dans l'art ancien et moderne », *RA* 36 (1900) 216-51 et 425-50 ; *id.*, *RA* 37 (1900) 244-387 ; *id.*, *RA* 38 (1901) 27-45 et 224-44 ; *id.*, *RA* 39 (1901) 1-11.

[6] S. Reinach, *RA* 39 (1901) 10.

[7] R. de Ylouses, « Les images du galop dans l'antiquité », *RA* (1939) 45-47 ; *id.*, « Les images du galop 'ramassé' dans l'antiquité », *RA* (1942-43) 18-23 ; *id.*, « Le galop volant », *RA* (1945) 18-36 ; *id.*, « Le galop du Parthénon », *RA* (1948) 594-606.

Tous deux, malgré les objections exprimées par Lefort des Ylouses sur les conclusions de Reinach, étaient fascinés par la « vérité » qu'offraient désormais les documents photographiques, qui leur permettaient, en s'appuyant sur la base solide de témoignages scientifiques de classer les attitudes représentées sur les monuments antiques en trois catégories : fausse, conventionnelles ou vraies. Dans son article sur le galop du Parthénon, Lefort des Ylouses intitulait ainsi le dernier chapitre : « Critique étroitement rationnelle du galop du Parthénon, les documents photographiques servant de critères ». Mais je me demande si nous avons le droit d'effectuer une critique étroitement « rationnelle » pareille sur les documents artistiques et encore moins sur la frise du Parthénon, où nous pouvons distinguer une volonté délibérée d'idéalisation. Par ailleurs, la distance énorme qui sépare les instantanés photographiques de réalisations artistiques me semble évidente : la photographie reproduit mécaniquement un moment précis d'un phénomène, tandis que la production artistique restitue la perception de l'artiste face à ce phénomène. Platon était déjà conscient de ce problème quand il écrivait dans le *Sophiste* (236 a) : *Ἆρ' οὖν οὐ χαίρειν τὸ ἀληθὲς ἐάσαντες οἱ δημιουργοὶ νῦν οὐ τὰς οὔσας συμμετρίας ἀλλὰ τὰς δοξούσας εἶναι καλὰς τοῖς εἰδώλοις ἐναπεργάζονται.* Dans la course de chars de Vergina nous avons pu constater une série de particularités qui témoignent d'un traitement assez sophistiqué de la scène : diversité dans le rendu d'un même motif, habileté dans le dessin des membres des chevaux qui sont très lisibles malgré le caractère sommaire et rapide de l'exécution, connaissances dans l'emploi des ombres et de la perspective, en somme des traits qui forment une peinture consciente de problèmes picturaux et qui sont la conséquence d'une évolution vers le réalisme. Et l'adoption de certaines attitudes « traditionnelles » se marie très bien avec des attitudes audacieuses, sans doute tributaires d'une meilleure observation de la nature.

Pour cette période nous savons que les peintres avaient mené des recherches approfondies sur les problèmes de la représentation picturale. Il s'agit, en fait, de mieux appréhender les phénomènes naturels et de procéder à une étude plus systématique et « rationnelle » du monde, qui se reflète de manière très parlante dans les travaux contemporains d'Aristote, censés « rechercher les causes des phénomènes ». A la catégorie des traités physiologiques d'Aristote sur les animaux, recherche financée par Philippe II et Alexandre selon Elien (*Hist. var.* 4.19)[1], appartiennent deux textes rédigés entre 334 et 323 et qui jettent les bases d'une recherche sur le mouvement et la locomotion animale. Il s'agit du traité sur le « Mouvement des Animaux » et du traité sur la « Marche des Animaux » où il décrit la façon dont fonctionnent les organes qui entrent en jeu dans chacun des mouvements possibles et explique le mécanisme de la progression de tous les animaux. L'idée de consacrer un

[1] L'intérêt accru porté à l'exécution des chevaux sur les peintures funéraires de Macédoine présuppose, en fait, une grande familiarité avec cet animal. A part la représentation des chevaux dans la « tombe d'Eurydice », « la tombe de Perséphone » et de Philippe II, voir aussi les peintures aujourd'hui perdues de la tombe de Kinch et celle de Dion (Soteriadis 1930, 36-51 ; Soteriadis 1932, 5-19) ainsi que la frise aux chevaux de la nouvelle tombe de Pella (Lilimbaki-Akamati 2001, 451-60). Sur l'importance du cheval dans la vie terrestre et son association aux divinités chtoniennes (et en particulier pour le quadrige qui peut symboliser le souverain et/ou la divinité) voir J. Wiesner, *Fahren und Reiten in Alteuropa und im alten Orient* (Hildersheim-New York, 1971) 83-90 ; F. Langenfass-Vuduroglou, *Mensch und Pferd auf griechischen Grab-und Votivsteinen*, thèse de Doctorat (Munich 1973) 67-124 ; Manakidou 1994, 267-71 ; Xénophon, *Agésilas* 9.6 ; Isocrate 16.33.

ouvrage à un sujet aussi spécial que la locomotion, thème qu'il avait déjà effleuré dans les « Parties des Animaux », reflète, me semble-t-il, un intérêt particulier qui appartient aussi à la sphère des préoccupations artistiques de l'époque, comme en témoignent la peinture de la tombe III de Vergina[1]. Sur la longue frise de l'antichambre défile une scène continue que le peintre a sans doute réalisée sans modèle vivant[2]. Mais pour le rendu réaliste d'une image aussi complexe comprenant vingt et un biges dans des attitudes différentes, un dépôt d'images bien organisé dans la mémoire du peintre s'avère indispensable[3]. Dans ce dépôt s'accumulent des expériences visuelles fondées sur une observation scrupuleuse et constante de la nature ; c'est elle qui, selon Aristote[4], permet à l'homme d'acquérir la connaissance et de procéder ensuite aux expériences artistiques[5].

MATERIAUX ET TECHNIQUES

Les figures de la composition se détachent sur un fond bleu-noir qui les fait ressortir en léger relief, comme c'est souvent le cas pour les motifs décoratifs des frises[6]. Le peintre emploie l'opposition traditionnelle entre le bleu et le rouge et ajoute l'ocre jaune pour indiquer les roues des chars, établissant ainsi un rapport chromatique immédiat entre la cimaise peinte et la composition figurée. Le mauve-violet est appliqué pour indiquer les draperies et un gris-jaune de tonalité chaude marque les zones ombrées sur les corps des chevaux.

Si l'on essaie de décomposer les différentes étapes de l'exécution picturale on distinguera une mise en place préliminaire des motifs figurés sur l'enduit blanc et ensuite une série d'étapes picturales qui permettent au peintre d'obtenir le modelage plastique de ses figures. Il s'agit d'une technique qui se rapproche, comme nous l'avons déjà souligné, de celle qui a

---

[1] Sur les discussions entre philosophes et peintres, voir le dialogue entre Socrate et Parrhasios dans l'atelier de dernier dans les *Mémorables* de Xénophon (3.10).

[2] La variété étonnante dans les dispositions de chevaux et d'auriges nous amène à supposer l'emploi d'un carnet d'esquisses de la part du peintre. Cependant, il faut tenir compte de la grande difficulté que présente pour l'artiste la représentation par le dessin ou la peinture d'un animal en mouvement. Il suffit de rappeler l'emploi fréquent des photographies par les peintres modernes (Degas, Courbet et autres) et de mentionner une histoire à propos de la difficulté qu'avait Meissonier à dessiner un cheval en mouvement, rapportée par Reinach (*RA* [1901] 220-21) : « ....Meissonier se postait dans un fiacre au Bois de Boulogne et priait le capitaine Favrot de galoper devant lui. Au bout d'une demi-heure il rappelait son jeune ami et lui disait avec impatience : cela ne va pas, je n'ai rien vu. ».

[3] Arist., *De mem.* 449 b 3-453 b 10. Pour des commentaires relatifs à ce texte voir G. A. Long, *An Aristotelian view of a Method of Observation as seen in Aristoxenos of Tarentum and Lysippos of Sikyon*, Ph. D. Fine Arts (Ohio 1970) 125, 145, 151.

[4] Arist., *Métaph.* 980 b-981 a.

[5] La connaissance de la forme et de la matière font également partie de la production artistique (Arist., *Phys.* 194 a 22-27).

[6] L'effet de contraste entre le fond bleu foncé et les chars rouges nous renvoie à la frise ionique en relief peint de la « Tombe du Jugement » à Lefkadia, où les draperies rouges des combattants contrastent avec le fond bleu foncé et à la frise de la tombe III d'Aghios Athanassios, où sur un fond foncé se détachent des figures aux habits vivement polychromes.

été mise en œuvre par le peintre de la « tombe de Perséphone », basée sur le rendu libre et fluide des formes qui conservent ainsi leur transparence.

LES ETAPES PRELIMINAIRES

La préparation des parois

La préparation des parois de l'antichambre présente une stratigraphie composée de trois couches successives : une première couche rugueuse à base de chaux et de sable, de couleur gris foncé, épaisse de 0,6 à 1,2 cm ; une deuxième couche blanche plus riche en chaux que la première et contenant moins de sable, épaisse de 0,3 à 0,5 cm ; enfin un enduit blanc très fin sur lequel ont été appliquées les couleurs.

Dessin peint et tracé incisé

La matière picturale, étant fluide, nous a permis de distinguer les traces d'une esquisse préparatoire sur l'enduit blanc, utilisant soit un dessin peint de couleur gris dilué, soit des incisions. L'emploi d'un carton ou d'un dessin sur quadrillage qu'il avait pu transporter sur la paroi, si nécessaire qu'il paraisse, n'y a pas été confirmé. Le dessin préparatoire est réalisé, selon toute vraisemblance, avec du noir de carbone, dont le tracé est fin, similaire à celui d'un crayon. Ce dessin préliminaire, visible surtout pour la mise en place des chevaux mais aussi pour les figures humaines, ne coïncide pas exactement avec les limites des formes peintes, de manière analogue au tracé employé par l'artiste sur la « tombe de Perséphone » (pl. 53.3). Cependant cette esquisse ne présente pas beaucoup de reprises, et ne témoigne pas non plus d'une recherche approfondie de la forme. Il s'agit d'une mise en place approximative, qui a plus comme fonction d'organiser l'espace, que de définir avec précision les contours des formes. A part cette esquisse préparatoire peinte, nous avons pu relever localement aussi l'emploi de tracés incisés, réalisés sans doute pendant que l'enduit était encore humide, à l'aide d'un instrument pointu. L'emploi conjugué de deux procédés différents pour la mise en place des éléments de la composition se retrouve sur d'autres peintures macédoniennes, dont l'exemple le plus représentatif est la voûte peinte de l'antichambre de la « tombe des Palmettes » à Lefkadia. Il me semble intéressant à cet égard de confronter la composition réalisée à main libre de la tombe III de Vergina avec la frise peinte qui ornait la *sima* du temple de Kalydon datée dans le IV^{e} s. av. J.-C. et qui est conservée aujourd'hui au musée archéologique d'Agrinion (pl. 53.2). Il s'agit d'une peinture très peu connue, qui n'a été publiée que partiellement dans les années '40[1]. Sur cette frise, dont n'est préservé qu'un fragment, était représentée une course de biges qui offre de notables affinités avec celle de la tombe III de Vergina. Nous retrouvons en fait le couple des chevaux blancs dont les formes sont délimitées par le fond bleu foncé ainsi que le parapet du char et les brides des chevaux rendues en rouge. Cependant dans ce cas le peintre s'est limité

[1] Une photo en couleurs de la frise a été récemment publiée dans *Αιτωλοακαρνανία. Φυσικό περιβάλλον, ιστορία, μνημεία, οικολογικές και πολιτιστικές διαδρομές* (Athènes 1997, 2ème éd.) 42 fig. 3.

à l'emploi de ces deux couleurs « traditionnelles » et la frise témoigne d'un caractère nettement plus décoratif que la frise de Vergina. Les auriges et les roues du char sont aussi gardés en réserve sur le support et sont ensuite colorés en blanc. L'intérêt de cette représentation en ce qui concerne la technique d'exécution réside dans le fait que contrairement à la composition de Vergina où les figures sont réalisées à main libre, ici le peintre c'est servi, selon toute vraisemblance, d'un carton dont l'emploi se déduit du rendu très schématique des figures en blanc, de la ressemblance évidente entre les deux chevaux du bige et surtout de la coupure nette entre les pattes et le corps des chevaux, ainsi que de la roue du char qui recule en arrière plan, derrière les jambes du cheval intérieur.

LES ETAPES PICTURALES

L'application de la couleur du fond

Une fois la mise en place des figures accomplie et leurs formes gardées en réserve sur l'enduit blanc, le peintre procède à l'application de la couleur du fond, qui est constituée de deux couches de couleur, une première couche de noir de carbone sur laquelle est appliquée une deuxième couche de bleu égyptien. L'application courante de cette technique, attestée sur la plupart des peintures à fond sombre et sur les triglyphes des tombes macédoniennes, est en rapport direct avec les propriétés optiques du bleu égyptien que nous discuterons en détail dans le chapitre « Les matériaux picturaux ». Il est intéressant de comparer sur ce point la technique avec laquelle ont été réalisés les biges sur les deux frises de Délos[1] (pl. 53.3). Dans ce cas, contrairement à ce que nous venons de voir pour la frise de Vergina, aucune réserve n'a été gardée sur le support qui fut entièrement recouvert par une épaisse couche de couleur rouge. Le peintre a procédé au modelage de ces figures directement sur ce fond, en se servant de couches picturales plus ou moins épaisses et couvrantes, pour définir en même temps, selon la consistance de la couleur, d'une part les zones ombrées – là où elle est moins épaisse et laisse apparaître la couleur du fond par effet de transparence –, et d'autre part les zones lumineuses, que mettent en évidence les empâtements de la couleur blanche. Il s'agit d'un procédé très intéressant par lequel le peintre parvient à évoquer les volumes des formes et l'effet du mouvement en ayant recours essentiellement à une seule couleur, le blanc, qui se superpose au rouge du fond. Nous retrouvons des effets analogues dans la réalisation d'une série des motifs décoratifs superposés sur fond sombre, comme par exemple les bucranes et les phiales sur la frise qui orne l'intérieur de la tombe d'Aghios Athanassios, ainsi que les palmettes sur les socles de la tombe de Phoinikas ou alors les feuilles de myrte sur la frise la tombe A de Dervéni[2], réalisées en bleu clair sur un fond rouge.

[1] Les peintures murales de Délos, étudiées par V. Bruno, sont exécutées aussi d'après cette technique ou les figures sont peintes directement sur un fond coloré, noir ou rouge au moyen d'une couleur épaisse (Bruno 1985).

[2] Themelis, Touratsoglou 1997, 30 fig. 8.

Le modelage des ombres et des lumières

Après avoir réalisé le fond, le peintre a employé la ligne et la couleur à l'intérieur des figures pour créer l'impression de volume. La lumière vient de trois directions, de gauche, d'en haut et d'en bas. Les formes claires des corps chevalins et des membres nus des cochers émergent par la couleur même du fond blanc, gardé en réserve. La ligne de contour a disparu et le fond bleu délimite la plupart des formes claires. 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, technique que nous retrouvons aussi sur les quadriges du « sarcophage des Amazones » (pl. 10). 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 (pl. 52.2-3). Des coups de pinceau plus larges indiquent les pieds des chevaux extérieurs, dont les formes sombres et uniformes se détachent sur le fond blanc des corps des chevaux intérieurs. De longues ombres sont projetées vers la droite sur le sol par les pieds des chevaux, qui sont désignés avec de fines hachures de couleur noire[1] (pl. 52.1). Les crinières sont figurées par une ligne grise qui souligne la courbe de l'encolure et les queues par une touche blanche très diluée, appliquée sur les draperies flottantes des auriges.

Les draperies des auriges sont peintes de manière très fluide. Les plis, de couleur rose-violet, sont marqués par des lignes courbes d'une nuance de violet plus sombre, assez larges, mais aux extrémités plus fines, superposées à la teinte rose claire. La rapidité dans l'exécution se manifeste avec évidence : il suffit de noter le tracé des jeux des auriges, qui est réalisé d'un seul trait de pinceau, ou l'exécution des bras, dont le modelé repose sur l'opposition entre les parties éclairées et les parties ombrées. Certains détails de la composition, réalisés dans une étape ultime de l'exécution picturale, comme les roues de chars en ocre jaune ou les brides de chevaux en rouge, se superposent directement au fond bleu-noir et c'est pour cette raison qu'ils sont finalement moins bien visibles. Nous retrouvons une technique similaire, quoique plus complexe, sur la frise qui orne la façade de la tombe d'Aghios Athanassios, où nous aurons l'occasion d'examiner ces aspects techniques plus en détail, grâce aux données analytiques précises dont nous disposons sur la nature des matériaux employés.

La couverte picturale est fine, les corps des chevaux aussi bien que les draperies des auriges conservent une transparence qui fait penser à une technique de type « lavis ». En examinant de près la surface picturale nous constatons nettement un relief, créé par cette opposition entre les aplats fluides des couleurs qui définissent les formes et la matière couvrante de la couche du fond. D'après l'aspect des pigments employés et sous réserve d'analyses, on reconnaît le bleu égyptien et le noir de carbone pour le fond, l'ocre rouge pour les parapets des chars et l'ocre jaune pour les roues. La couleur rose-mauve transparente des

[1] La projection des ombres est aussi figurée sur la scène de chasse de la tombe de Philippe II et de manière encore plus prononcée, sur la mosaïque d'Alexandre.

draperies des auriges ne peut correspondre qu'à une laque organique, comme celle qui a été employée pour réaliser la draperie du couple divin sur la « tombe de Perséphone ». Le blanc et le noir renvoient respectivement aux matériaux indispensables pour les peintures murales, le carbonate de calcium et le noir de carbone. Malgré la bonne adhérence des pigments sur le mortier, la transparence des zones éclairées et l'existence des tracés incisés – éléments que nous avons aussi mis en évidence sur la « tombe de Perséphone » – ici aussi il me semble que la peinture a été réalisée au moyen d'une technique à la détrempe plutôt qu'à la fresque.

La perte d'exactitude dont témoigne la composition dans son ensemble est en fait compensée par l'expression du mouvement et du rythme qu'évoquent les biges, amplifiés par la disposition des draperies agitées par le vent. Le dynamisme dans l'emploi de la ligne, dont témoignent les coups de pinceau, nous renvoie à la technique d'exécution observée sur la scène de l'enlèvement dans la « tombe de Perséphone ». Par ailleurs, le souci de l'artiste concernant la multiplicité des vues et des positions des figures a été déjà observé sur la scène de chasse de la tombe de Philippe II, à propos des différentes postures des chasseurs.

5. GRAND TUMULUS / LES STELES PEINTES
(pl. 54-57)

CONTEXTE ARCHEOLOGIQUE

Un ensemble de dix-neuf stèles funéraires de marbre portant une décoration peinte a été découvert dans le remblai du grand tumulus de Vergina, parmi d'autres stèles ainsi que des loutrophores et des lécythes de marbre, dont la fouille fut entreprise systématiquement par M. Andronikos à partir de 1967[1]. Ces stèles, dont les plus récentes sont datées du début du troisième siècle av. J.-C., ont fait l'objet d'une thèse de doctorat, due à Chr. Saatsoglou-Paliadeli[2]. La plupart de ces monuments funéraires, relativement modestes, portent le nom du défunt ou des défunts, de simples citoyens, dont elles signalaient les tombes. Cependant, leur importance demeure particulièrement significative puisqu'ils permettent de procéder à une étude prosopographique, qui éclaire le problème de la nationalité des anciens macédoniens. En effet, d'après les 75 noms inscrits sur ces stèles l'onomastique relevée est de racine purement grecque, sans apports illyriens ni thraces, mais avec une coloration dialectale évidente qui témoigne justement d'une longue tradition indigène[3].

[1] Andronikos 1984, 57-58 ; *Philippe de Macédoine* 105 pl. 78, 81, 109, 110.

[2] Saatsoglou-Paliadeli 1984 ; Saatsoglou-Paliadeli 1988, 137-46.

[3] Saatsoglou-Paliadeli 1984, 269-89.

LES SCENES FIGUREES

ASPECTS ICONOGRAPHIQUES

Parmi une quarantaine de stèles préservant des traces de polychromie, six portent un décor simple composé d'une bandelette peinte en rouge[1] (n° cat. 26-31)[2] et sur dix-sept stèles ornées de représentations figurées il a été possible de restituer les thèmes et de déceler un certain nombre de détails iconographiques, tandis que seuls quatre ou cinq exemplaires de ce groupe présentent des surfaces assez bien conservées pour que l'on arrive à juger aussi des aspects stylistiques et techniques avec une certaine assurance. Pour la plupart elles se terminent par un fronton triangulaire muni d'acrotères (n° cat. 7, 8, 12-15, 17-28), ou sont couronnées d'une grande palmette en relief qui se détache sur fond bleu (n° cat. 10, 16). Leur iconographie s'inscrit le plus souvent[3] dans la tradition attique et se compose de scènes de famille[4] et de *dexiosis* réunissant deux à quatre personnages debout et assis[5] (n° cat. 12, 13, 15, 16, 19, 20, 22 et 23), ou de scènes avec des enfants isolés[6], avec un petit chien[7], un oiseau[8] ou des jouets[9] posés sur le sol (n° cat. 7, 8, 21). Cependant, nous rencontrons aussi une série de thèmes rarement attestés sur les reliefs funéraires attiques et qui pouvaient refléter des influences venues directement de la grande peinture, comme par exemple les deux figures imposantes de guerriers assis, dans des postures héroïsées, appuyés sur leurs lances (n° cat. 10, 11) pour lesquels Chr. Saatsoglou-Paliadeli propose des parallèles pris dans la peinture romaine[10]. Par ailleurs, on y trouve un thème également rare dans le

---

[1] Sur la décoration des stèles aux bandelettes, voir M. Pfanner, « Zur Schmückung griechischer Grabstelen », *HeftenABern* 3 (1977) 5-15. La représentation des bandelettes liées à mi-hauteur est fréquemment attestée sur des stèles funéraires figurées sur la panse des lécythes à fond blanc (Kurtz 1975 pl. 19, 3 ; 26, 2 ; 9, 3 ; N. Nakayama, *Untersuchung der auf weissgründigen Lekythen dargestellten Grabmäler* [Tokyo 1982] et des vases italiotes voir Lohmann 1979, pl. 22,2 ; Trendall 1989, fig. 91, 139, 191, 230, 239, 261).

[2] Tous les numéros renvoient au catalogue de la thèse de Chr. Saatsoglou-Paliadeli (Saatsoglou-Paliadeli 1984).

[3] Saatsoglou-Paliadeli 1984, 183-90.

[4] Conze 1890-1922, pl. 172 n° 88, 203 n° 1050, 206 n° 1049, 209 n° 1048.

[5] Diepolder 1931 pl. 17-21, 43, 45, 48, 49. Sur la représentation de *κλισμός* et de *δίφρος* voir Richter 1966, 35-37, 39-40 et 41-42.

[6] Conze 1890-1922, pl. 189. A propos de l'intérêt porté à la représentation des jeunes enfants sur les stèles de Volos voir Rouveret 1989, 203 pl. XVI, 1-2 et Rouveret 2004, 17-28.

[7] Conze 1890-1922, pl. 161, 189.

[8] Diepolder 1931, pl. 12,2 ; 15,2 ; 36,1. Sur la présence des oiseaux dans l'art grec voir J. Pollard, *Birds in Greek Life and Myth* (Londres 1977) ; P. Adam-Karamani, « Πρώϊμες αρχαϊκές ελληνικές μαρτυρίες για τα πουλιά », *Δωδώνη* 10 (1981) 197-220 ; E. Böhr, « A Rare Bird on Greek Vases : The Ryneck », *in* : J. Oakley, W. D. E. Coulson, O. Palagia (éd.), *Athenian Potters and Painters* (Oxford 1997) 109-23.

[9] R. Schmidt, *Die Darstellung von Kinderspielzeug und Kinderspiel in der griechischen Kunst* (Wien 1977) 102.

[10] Saatsoglou-Paliadeli 1984, 115 et 122. Signalons toutefois des ressemblances avec la grande stèle de Démétrias où sont figurés deux guerriers, dont l'un est représenté assis et s'appuie sur sa lance (Musée archéologique de Volos Λ 235 ; Batsiou-Efstathiou 2001, fig. 57) ainsi qu'avec les stèles d'Alexandrie ou sont représentés des soldats macédoniens debout tenant des lances (Rouveret 2004, 29-92, en particulier les numéros Ma 3637, Ma 3635, Ma 3636, Ma 3642 et Ma 3645).

répertoire funéraire de la période classique : la représentation, sur la stèle n° cat. 9[1], d'un homme assis en train de lire[2] (il semble tenir de ses mains un rouleau de papyrus ouvert). Cette attitude renvoie à l'activité intellectuelle du défunt et trouve des analogies très significatives avec les figures qui ornent les parois de la tombe à ciste récemment mise au jour par M. Lilimbaki-Akamati à Pella[3], confirmant une certaine prédilection pour ce thème en milieu macédonien[4], adopté à partir de la deuxième moitié du IV[e] siècle sur d'autres documents peints, comme en témoigne le type iconographique représenté sur la paroi du *naïskos* d'Hermon[5].Un thème aussi inhabituel nous est offert par la scène représentée sur la stèle n° cat. 14 où, malgré son mauvais état de conservation, l'on arrive à reconnaître des éléments évoquant un rituel ou un culte[6]. Particulièrement intéressante est la représentation, sur un certain nombre de stèles (n° cat. 10, 12, 13, 14 et 22) d'objets suspendus dans le champ de l'image ou posés sur une sorte d'étagère dans la partie supérieure de la composition. Il s'agit d'un élément iconographique qui apparaît dans des scènes de banquet sur un nombre relativement restreint de reliefs funéraires[7], et dont la présence, en particulier quand il s'agit d'armes, est presque toujours associée au statut héroïque du défunt. La représentation d'objets variés suspendus, renvoyant soit aux qualités guerrières du défunt, soit au monde féminin, est fréquemment attestée aussi dans la céramique italiote. Cependant, il faut souligner que c'est en Macédoine qu'a été découverte une série de tombes ornées à l'intérieur d'objets suspendus, reflétant pour ce type de représentations une tradition préexistante en milieu funéraire et dont certaines étaient déjà connues avant la publication du corpus des stèles par Chr. Saatsoglou-Paliadeli[8].

Un autre élément qui mérite d'être mentionné est la suggestion de l'espace par l'exécution du sol en perspective, où les personnages représentés occupent différents niveaux

---

[1] Saatsoglou-Paliadeli 1984, 108-11 pl. 22.

[2] Saatsoglou-Paliadeli 1984, 184-85 ; Dontas 1960, 46 pl. 16 et 63 pl. 24 ; W. Schubart, *Das Buch bei den Griechen und Römern* (Heidelberg 1962) 106 sq.

[3] Lilimbaki-Akamati 2001.

[4] Des rouleaux des papyrus sont représentés aussi sur les parois des deux tombes à ciste, à Aghios Athanassios et la tombe à ciste 1994 de Dervéni.

[5] Walter-Karydi 1988, 331-38 pl. 93-95 ; C. Clairmont, *Classical Attic Tombstones* (Kilchberg 1993) n° 1419v. Nous retrouvons ce motif sur certaines stèles de Démétrias (Musée Archéologique de Volos Λ126, Λ244, Λ 254). La représentation la plus précoce de ce type iconographique se trouve sur la stèle de Grottaferatta (E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs* [Mayence 1977] 25 sq. pl. 14 n. 56 ; G. M. A. Richter, *AM* 71 [1956] 142 sq. en faveur d'une provenance attique de la stèle). D'après R. Pfeiffer « das Buch ist eines der charakteristischen Merkmale der hellenistischen Welt » (R. Pfeiffer, *Geschichte der klassischen Philologie von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus* [Munich 1978] 23).

[6] Il s'agit de la stèle d'Arpalos (Saatsoglou-Paliadeli 1984, 131-34 pl. 33-34). Chr. Saatsoglou-Paliadeli propose des parallèles avec des scènes figurées sur des lécythes blancs et les vases italiotes (Lohmann 1979, 38 sq. pl. 14-16, 2-20, 2-21, 2) et sur les reliefs funéraires dans des motifs de banquet (Dentzer 1982, 19, 518, 565).

[7] Thöngues-Stringaris 1965, 1-99 ; Dentzer 1982, 489-90 (avec références).

[8] Il s'agit d'une série de tombes à ciste, échelonnées entre le troisième quart du IV[e] s. et la première moitié du III[e] s. av. J.-C., découvertes en Piérie septentrionale, à Pella, à Aineia, à Tragilos, où sont figurés des objets suspendus reflétant un même concept iconographique, comme d'ailleurs la tombe de Lyson et Kalliklès où est peinte l'armure complète du défunt. D'autres tombes à iconographie similaire ont été découvertes après la publication des stèles de Vergina, la tombe à ciste d'Aghios Athanassios et la tombe à ciste 1994 de Dervéni.

et créent l'impression de la profondeur (n° cat. 13, 15, 16, 20, 21, 23). Sur la stèle n° cat. 23 (pl. 57), l'indication d'une ouverture sur le fond teinté de la composition, renvoie peut être à la présence d'une fenêtre[1], selon un procédé que nous retrouvons sous des formes plus complexes sur certaines stèles de Démétrias, comme par exemple la fameuse stèle d'Hédistè[2], ou les stèles d'Aristokydon[3] et de Rhodokleia[4]. L'emploi du cadre architectural pour mettre en scène les personnages féminins dans le gynécée est aussi attesté sur deux autres stèles de Démétrias dans les collections du Louvre, récemment publiées[5].

FORME ET COULEUR

Les restes de polychromie sur les compositions figurées des stèles de Vergina témoignent de l'emploi d'un coloris assez vif et nuancé. Ces stèles représentent le deuxième groupe des monuments funéraires peints après celui de Démétrias[6], mais malheureusement leur état très fragmentaire ne permet pas une appréciation stylistique et technique globale, comme pour le corpus de Démétrias, étudié par V. von Graeve et ses collègues depuis 1972[7]. Néanmoins, en l'état actuel de leur conservation, il est possible d'observer sur certaines d'entre elles l'application d'un fond teinté qui délimite les formes des éléments représentés, sans pour autant servir de sous-couche aux étapes picturales successives. L'exemple le plus représentatif de ce procédé apparaît sur la stèle n° cat. 23, qui est une des mieux préservées[8] (pl. 57-58). Ici, le fond est réalisé au moyen d'un bleu vif qui vire vers le turquoise, comme s'il contenait une petite quantité de jaune et le peintre s'en sert aussi pour colorer les chapiteaux des demi-colonnes engagées et le fond du tympan. Le bleu est aussi employé pour recouvrir le fond des tympans d'autres stèles à décor floral : n° cat. 8, 10, 16, 19, 20, 22.

---

[1] Andronikos 1964, 301-302 pl. X 14-15 ; Bruno 1977, 102 ; Gigante 1980, 131-32 ; Saatsoglou-Paliadeli 1984, 173 ; Tybout 1989, 121.

[2] Arvanitopoulos 1928, pl. II.

[3] Arvanitopoulos 1928, fig. 159.

[4] Arvanitopoulos 1908, n. 129. Voir aussi d'autres exemples inédits du Musée du Louvre mentionnés par A. Rouveret (Rouveret 1989, 203 pl. XVI 1 - 2 et Rouveret 2004, 24-25).

[5] Rouveret 2004, 25. Nous soulignons sur la stèle Ma 3630 l'évocation très réussie de la profondeur de l'espace domestique, indiquée par la direction des poutres du plafond.

[6] Entre les années 1907-1925 fut mis au jour à Démétrias-Pagasai par A. S. Arvanitopoulos (Arvanitopoulos 1908 ; Arvanitopoulos 1928) un ensemble de stèles funéraires peintes (près de cent cinquante unités), constituant une découverte d'importance majeure pour l'étude de la peinture grecque. Le *terminus post quem* pour ces monuments est fixé à 294/295 av. J.-C., date de fondation de la cité par Démétrios Poliorcète ; F. Stählin, E. Meyer, A. Heidner, *Pagasai und Demetrias* [Berlin, Leipzig 1934] 178-79). Ces stèles funéraires, qui constituent des productions artisanales peintes sur marbre, portent les marques d'un atelier local mais témoignent en même temps de l'influence directe de la tradition attique de la fin du IV^{e} s. av. J.-C. (Batsiou-Efstathiou 2001, 42-46 ; Helly 1996). De fait, un grand nombre d'ateliers attiques s'étaient transférés à Démétrias après la loi promulguée contre le luxe excessif des sépultures par Démétrios de Phalère à Athènes, en 317 av. J.-C. L'étude de ces monuments, conçus comme des œuvres picturales originales, a apporté des informations nouvelles sur les techniques picturales et les matériaux mis en œuvre par les artistes grecs de l'Antiquité.

[7] von Graeve 1979, 111-38 ; von Graeve, Preusser 1981, 120-56 ; Preusser *et al.* 1981, 11-34 ; von Graeve, Helly 1987, 17-33.

[8] Philippe de Macédoine fig. 78 ; Andronikos 1984, fig. 43.

Et un bleu de tonalité plus claire et plus froide est employé sur la stèle n° cat. 7 en tant que fond sur le tympan et pour colorer le chiton de la jeune fille[1]. Le fond sombre sert d'arrière plan aux figures de la composition, dont les habits vivement colorés en jaune, rouge foncé, brune et mauve-rouge, renforcent l'impression de contraste. Les carnations des visages et des bras ont été réalisées avec une couleur rose pâle. La matière picturale était déposée en couches couvrantes et pâteuses et le modelé des formes semble avoir reposé davantage sur les superpositions et le fondu des teintes, que sur la ligne du dessin, reflétant une maîtrise de la part du peintre dans les effets du clair-obscur. Sur la stèle n° cat. 11 se distinguent de pauvres restes d'une couleur brunâtre et sur la stèle n° cat. 14 le fond était rempli d'un gris uniforme. Sur la stèle n° cat. 10, sont encore préservées quelques traces de la polychromie du fond, suggérant, selon toute vraisemblance, qu'il était primitivement recouvert d'une couleur assez exceptionnelle, de tonalité claire de vert-jaune (confirmé par les analyses effectuées sur un échantillon pris sur le fond). A l'exception de la stèle n° cat. 23 où le fond bleu engendre un fort contraste chromatique avec les figures qui y sont détachées, sur les autres stèles les fonds se présentent plutôt clairs ou neutres et nous ne rencontrons pas l'emploi des couleurs vives, comme par exemple le rose, le rouge, ou le vert vif, attesté sur un certain nombre de stèles de Démétrias[2], ou le jaune, l'orangé, le brun, le rouge, le vert et le bleu dans un groupe de stèles peintes d'Alexandrie dans la collection du Musée du Louvre[3]. De fait, la faveur accordée aux teintes verdâtres sur ces stèles revêt un intérêt particulier, puisque comme nous verrons dans les chapitres suivants, le vert demeure, assez généralement, une couleur appliquée très sélectivement dans la peinture grecque ancienne. Pour le reste des stèles on n'a pas détecté de restes des couleurs qui auraient suggéré la présence de fonds teintés. L'indication des sols est effectuée dans la plupart des cas avec du vert ou gris-vert (n° cat. 7, 8, 12, 13, 20, 24) et du marron (n° cat. 15).

La polychromie appliquée pour les carnations et les habits sur la stèle de Kléonymos (n° cat. 20) qui fait partie des exemplaires les mieux conservés, est composé essentiellement des couleurs de terre, à basse intensité chromatique, dont le peintre se sert pour arriver à un modelage plastique des formes très nuancées (pl. 54-55). Le même ton de vert choisi pour réaliser le fond de la stèle n° cat. 10, est ici employé pour rendre la chlamyde du jeune guerrier au visage triste, incliné vers le bas. Le bord de sa chlamyde reprend la couleur des carnations dans un ton plus clair et les trois figures qui se trouvent en face de lui sont réalisées avec des couleurs plus foncées, mais toujours dans les tons de brun, de gris et de gris-vert, ce dernier employé aussi pour la réalisation du sol où l'on distingue les ombres portées en gris foncé, indiquant que la lumière vient de droite. Le chiton du garçon, représenté à une échelle nettement plus petite par rapport aux autres figures, est aussi rendu en vert. Nous distinguons l'application d'une couleur assez inhabituelle de mauve-violet intense sur un objet indistinct que semble tenir le garçon. Des touches de rouge vif sont

[1] *Vergina Guide* fig. 34.

[2] Batsiou-Efstathiou 2001, fig. 54-55 ; Rouveret 2004, 23 et 25.

[3] T. Néroutsos, « Inscriptions grecques et latines recueillies dans la ville d'Alexandrie et aux environs », *RA* (1887.1) 291-98 ; Rouveret, Walter 1998, 216-20 ; Walter *et al.* 1998, 53-56 ; Rouveret 1998, 175-90 ; Rouveret 2004, 51, 53, 55, 61, 65, 67, 71, 73, 85.

visibles sur l'escabeau devant les pieds de l'homme assis (pl. 55.2) et du bleu est employé sur le coussin de la chaise (*κλισμός*). Sur le visage de cet homme on arrive à déceler une recherche du modelé par recours au clair-obscur. Se distinguent le tracé expressif de l'œil, la forme de l'oreille et les couleurs des carnations allant du rose clair à l'ocre rouge et au marron, contrastant avec la masse sombre des cheveux et la ligne nette du sourcil noir. L'ombre grise et uniforme sur la partie inférieure du pétase jaunâtre renforce l'impression de volume. La couche picturale au niveau du visage de la figure qui occupe le plan le plus reculé du champ pictural, dépassant largement en hauteur les autres figures dans un volume exagéré, a souffert de problèmes de conservation particulièrement aigus, qui n'y permettent plus aucune lecture satisfaisante.

Sur les deux stèles de Vergina les mieux préservées que nous avons examinées (n° cat. 20 et 23), l'on arrive à percevoir les signes d'une exécution sensible aux effets du clair-obscur et au choix de la gamme chromatique employée[1]. Par ailleurs, l'attention portée à la reproduction des traits sur les visages des personnages représentés leur confère une expressivité qui manque presque toujours aux stèles de Démétrias, où malgré les acquisitions importantes dans le domaine de la représentation de l'espace tridimensionnel qui se dégage grâce à une multiplicité des plans savamment construite, les peintres se montrent peu soucieux d'une exécution minutieuse des personnages, dont les visages sont rendus le plus souvent de manière schématique et improvisée.

MATERIAUX ET TECHNIQUES

L'état fragmentaire des stèles de Vergina n'a pas permis une étude technique approfondie, ni par conséquent une reconstitution des différentes étapes de leur exécution. Cependant, à travers une série d'analyses effectuées en laboratoire à partir d'échantillons pris sur différentes parties des stèles[2] et sur place au moyen des méthodes non destructives, on a pu identifier les pigments employés dans les couches picturales et élucider certains aspects de l'exécution picturale. Il convient de souligner ici que les prélèvements n'ont pas été effectués de manière représentative, mais plutôt « sélective », c'est-à-dire qu'un ou deux échantillons ont été pris sur seize stèles différentes, de manière à se faire une idée générale des pigments employés, sans pour autant avoir la possibilité d'examiner en détail la gamme des couleurs appliquées sur chaque document séparément et évaluer leur technique picturale. Par ailleurs, aucun prélèvement n'a été effectué sur les deux stèles les mieux préservées

[1] A signaler le traitement très réaliste, avec des effets de clair-obscur très recherchés, du visage d'un jeune homme conservé sur un monument funéraire, probablement un *naïskos*, de Chersonèse (Coleman Carter 2002, pl. 33 fig. 4).

[2] Un résumé des observations faites sur les pigments employés sur les stèles de Vergina a été communiqué par : V. Perdikatsis, Y. Maniatis, Chr. Paliadeli, « Identification and technique of painting of the Vergina Tombestones » *in* : *Πρακτικά του 25ου Διεθνούς Συμποσίου Αρχαιομετρίας* (Athènes 1986). Pour une évaluation préliminaire des analyses voir Saatsoglou-Paliadeli 1988 et pour la publication finale des résultats, voir Perdikatsis *et al.* 2002, 245-58.

(n° cat. 20 et 23) qui présentent la polychromie la plus riche et que nous avons examinées uniquement au moyen de XRF sur place (voir rapport de A. Karydas dans le CD).

LES ETAPES PRELIMINAIRES

La préparation du support pictural

Des données analytiques obtenues par l'examen d'un certain nombre d'échantillons pris sur certaines stèles[1], il résulte que les couleurs semblent avoir été appliquées directement sur la surface du marbre plus ou moins polie[2], sans l'application des sous-couches intermédiaires, colorées ou neutres, qui auraient servi de base à l'application successive des couches picturales, malgré les premières hypothèses qui avaient envisagé une possibilité opposée[3]. En lumière rasante, dans les zones où la couverte picturale est perdue, on peut voir les traces de la gradine, entièrement recouvertes par la matière colorée pâteuse, lors de la mise en œuvre des étapes picturales. Cependant, l'examen de deux stèles (n° cat. 20 et 23) au moyen de XRF sur place, a confirmé la présence de plomb aussi bien dans les zones où les couleurs présentent des tons foncés et/ou saturés (XRF SV4, SV5, SV6, SV7, SV11, SV12, SV13, SV14, SV15, SV16, SV20) ce qui nous amène à penser que le blanc de plomb avait pu être utilisé plutôt en sous-couche qu'en mélange, au moins pour quelques stèles, en l'occurrence les mieux élaborées.

L'application directe des couleurs sur un support de marbre ou de pierre sans l'emploi des couches d'apprêt est une pratique déjà observée aussi sur les stèles de Démétrias[4], et il semble que c'est également selon ce procédé qu'a été réalisée la peinture du trône de la « tombe d'Eurydice », même si l'emploi sélectif d'une sous-couche à base de blanc de plomb y a été attesté. L'application des sous-couches composées de blanc de plomb (ou cérusite) ou d'autres pigments blancs moins courants, tels la célestine (un sulfate de strontium), a été confirmée sur un certain nombre de documents peints plus ou moins contemporains des stèles de Vergina. Sur le sarcophage en albâtre dit des Amazones, au musée de Florence, une couche d'apprêt composée essentiellement de blanc de plomb a été étalé sur les longs côtés, recouvertes par la suite d'une couleur organique rose qui allait définir le fond fortement teinté[5]. Une technique similaire fut mise en œuvre sur un certain nombre de stèles peintes d'Alexandrie, où à côté de la cérusite a été employé aussi la célestine comme couche de fond[6]. Par ailleurs, sur deux stèles peintes en poros de Paestum, datées du début du troisième siècle av. J.-C., le support a été recouvert d'une couche d'enduit à base de chaux, afin de le rendre plus homogène et lisse[7].

---

[1] Perdikatsis *et al.* 2002.

[2] Le marbre est, selon toute vraisemblance, de production locale (Saatsoglou-Paliadeli 1988, 137-38).

[3] Saatsoglou-Paliadeli 1984, 181 sq., n. 539-540.

[4] Le polissage n'est pas organisé en fonction de la surface à peindre ; sur certaines stèles la peinture est appliquée aussi sur des zones non polies (Preusser *et al.* 1981, 31 sq., n. 6 ; von Graeve, Helly 1987, 24-25).

[5] Brecoulaki 2001, 23.

[6] Rouveret, Walter 1998, 218-19 ; Rouveret 2004, 142.

[7] Brecoulaki 2001, 16.

Le dessin peint

Dans l'ensemble, il n'a pas été possible de déceler avec certitude les traces d'un dessin préliminaire peint ou incisé qui aurait servi pour la mise en place des figures. Quelques indications d'un dessin préparatoire peint en gris-noir ont été observées sur la stèle n° cat. 20, surtout au niveau des jambes du personnage masculin, sans pour autant que l'on puisse en conclure, de prime abord, à la généralisation de cette pratique, comme c'était le cas pour les stèles de Démétrias[1] ou d'Alexandrie[2].

LES ETAPES PICTURALES

Le modelage des ombres et des lumières : pigments et technique picturale

La gamme des pigments identifiés sur les stèles de Vergina est essentiellement composée des matériaux inorganiques, naturels et synthétiques, déjà attestés sur les autres documents peints de Vergina, mais elle contient aussi des pigments peu communs, liés à l'activité d'un atelier local. L'examen de deux stèles sur place, celle de Kléonymos et celle dite de la Madonna (n° cat. 20 et 23) au moyen des rayons en fluorescence X (XRF), nous a permis de considérer aussi l'emploi des pigments organiques pour la création des teintes roses. Pour les blancs et les beiges, les peintres se sont servis de carbonate du calcium et de blanc de plomb. Sur la stèle de Kléonymos le blanc de plomb a été employé pour créer des rehauts lumineux en blanc (XRF SV1), mais on le trouve également mélangé avec presque tous les autres pigments. Le beige sur le chapeau de la figure assise est un mélange de blanc de plomb et d'ocre jaune (XRF SV2), le rose sur les visage est, selon toute vraisemblance, le mélange d'un colorant organique avec du blanc de plomb (XRF SV3, SV10). Pour les noirs, à part la présence du noir de carbone que nous trouvons dans la majorité des peintures examinées, on a détecté aussi un noir d'origine minérale, la magnétite (il s'agit d'un minerai de fer), attesté également sur la stèle de Kléonymos (XRF SV4). Le composant majeur des quatre échantillons rouges examinés est l'hématite associée à des argiles. L'identification de la latérite[3], un autre minerai de fer, dans la totalité des prélèvements rouges, offre un intérêt particulier puisqu'elle nous permet de localiser la provenance des matériaux dans la zone du mont Vermion, à proximité de Vergina[4]. La présence de la latérite a été détectée aussi dans les échantillons pourpre et

[1] Le dessin préliminaire est exécuté avec du noir de carbone et reste visible dans la plupart des cas, même après l'application des couches colorées. Ce dessin ne présente pas seulement une mise en place des formes, mais exprime déjà les surfaces soulignées par les contours et indique les ombres, les zones mi-ombrées et les zones de lumière. Il est intéressant de voir que ce dessin a été exécuté avec précision et ne correspond pas à une esquisse initiale sommaire. L'instrument utilisé est le pinceau ; la largeur du trait est variable, selon l'effet désiré. Le manque de relief des lignes témoigne de l'emploi d'une couleur fine et liquide, permettant une application par touches (von Graeve, Helly 1987, 25).

[2] Rouveret, Walter 1998, 219 ; Rouveret 2004, 138.

[3] Caractérisé par la présence de nickel (Ni) en tant qu'élément mineur.

[4] Perdikatsis *et al.* 2002, 252.

marron. Les éléments majeurs des teintes jaunâtres sont des hydroxydes ferriques, le gœthite ou la limonite. La présence du fer sur les stèles de Kléonymos et n° cat. 23 (dite de la Madonna) sur les zones rouges, marron, pourpres et jaunes, s'associent également à l'emploi des ocres (XRF SV5, SV6, SV7, SV11, SV19, SV20). En revanche, l'absence d'éléments inorganiques, confirmé par les rayons en fluorescence X, sur des zones roses sur les deux stèles examinées, suggèrent l'emploi d'un colorant organique, qui avait pu correspondre à la laque de garance (XRF SV3, SV10, SV21).

Le bleu est du bleu égyptien, le seul pigment bleu identifié dans les peintures de Macédoine (XRF SV15, SV16, SV17, SV18). Les teintes verdâtres présentent un intérêt particulier : chacun de trois échantillons verts examinés contient des traces de trois pigments verts différents (malachite, conichalcite, serpentine), du bleu égyptien et du blanc de plomb. La malachite, que nous avons déjà identifiée sur le dossier du trône de la « tombe d'Eurydice », représente le composant essentiel, responsable de la coloration verte des échantillons. La conichalcite, un pigment rare employé pur sur la kliné funéraire de la tombe de Philippe II, se trouve associé dans la nature avec la malachite et sa présence dans les matières picturales des stèles est fortuite. Des traces de conichalcite semblent avoir été intentionnellement mélangée à des oxydes ferriques et du blanc de plomb pour produire une teinte de beige-jaunâtre virant vers le kaki, qui avait servi de fond pour la stèle n° cat. 10. L'ajout du bleu égyptien dans la production des teintes vertes pour en intensifier le ton ou modifier la teinte originale, relève d'une pratique couramment attestée dans les peintures anciennes, comme nous le verrons encore par la suite. Il s'agit d'un procédé qui sera aussi adopté par les peintres romains, qui vont mélanger le bleu égyptien avec des terres vertes, pigments à pauvre intensité chromatique qui ont remplacé la malachite, matière moins commune et par conséquent plus chère. La présence, dans deux échantillons, de serpentinite, un silicate basique de magnésium, est très probablement liée à des contaminations[1]. Cependant, la fréquente présence de ce minéral dans d'autres échantillons dont les couleurs résultent de mélanges, démontre qu'il fut employé aussi en tant que pigment. C'est ainsi qu'une couleur pourpre est produite par mélange d'une ocre rouge à base d'hématite à de la serpentinite et une teinte brunâtre, produit d'altération d'une couleur qui fut primitivement turquoise, résulte d'un mélange de bleu égyptien et de serpentinite. L'identification des traces de serpentinite dans les échantillons rouges, jaunes et noirs sont associées à la présence de ce minéral en tant qu'élément secondaire, dans les minerais de fer[2].

L'emploi systématique du blanc de plomb dans les échantillons des couches picturales prélevées nous renvoie à la pratique de ce procédé sur le dossier du trône de la « tombe d'Eurydice ». Ce pigment blanc onctueux, fut mélangé à d'autres couleurs pour en éclaircir le ton et leur conférer une consistance plus pâteuse. De manière analogue à la peinture de la « tombe d'Eurydice », il a servi aux peintres pour la création des fonds uniformes : mélangé à du noir de carbone ou à du bleu égyptien pour obtenir une teinte grisâtre et mélangé à la conichalcite pour une teinte gris-kaki. L'hypothèse selon laquelle le blanc de plomb n'aurait été employé qu'avec des pigments colorés spécifiques, proposée par V. Perdikatsis *et al.*, ne

[1] Perdikatsis *et al.* 2002, 250.

[2] *Minéraux* 122.

trouve pas, à mon avis, de points d'appui sérieux, car les échantillons proviennent de documents différents et il est par conséquent impossible de procéder à une comparaison significative de la composition des couches picturales variées d'une seule et même peinture et de déterminer les fonctions exactes de ce pigment.

Le choix de la gamme des pigments identifiés sur les stèles de Vergina, semble avoir été conditionné par leur disponibilité en contexte local, ce qui aurait assuré aux peintres un approvisionnement facile. De fait, les traces de latérite dans les ocres, aussi bien que la présence de la serpentine, de la magnétite et des minéraux à base de cuivre (malachite, conichalcite) témoignent, selon toute probabilité, d'une provenance locale de ces matériaux, que l'on trouve aux alentours de Vergina, dans les gisements du mont Vermion, très riche en minerai de fer et de cuivre[1]. Il est intéressant de souligner à ce propos que ni la serpentine, ni la magnétite n'ont été détectées, en l'état actuel de nos connaissances, sur d'autres peintures macédoniennes. Le rouge de cinabre ne faisait pas partie de la « palette » de ces peintres appartenant à des ateliers locaux[2], alors que ce pigment fut en revanche largement utilisé dans la scène de chasse de la tombe de Philippe II et dans la « tombe d'Eurydice ». Si l'on compare la gamme des pigments identifiés sur les stèles Vergina à celle de Volos[3] et d'Alexandrie[4], il en résulte que les peintres de Vergina se sont servis d'une palette plus « simple », composée essentiellement de pigments de provenance locale.

A cause du mauvais état de conservation des stèles de Vergina au moment de leur découverte, la consolidation de la couche picturale a été effectuée très vite, avant que le prélèvement des échantillons n'ait eût lieu. Ainsi les matériaux organiques employés par les restaurateurs ont rendu impossible l'identification du liant des matières colorées et ont altéré l'aspect originel des surfaces picturales. Cependant on arrive à distinguer sur les stèles les mieux conservées la réalisation du modelé, bâti à partir d'un fond clair qui est la surface réfléchissante du marbre : c'est par la mise en œuvre d'une technique qui pratique la superposition des couches colorées couvrantes au pinceau, à partir d'un ton moyen et par ajout des teintes allant du plus clair au plus foncé, qu'est créé l'effet de polychromie et de volume.

---

[1] Voir cartes géologiques d'IGME (Macédoine occidentale).

[2] Saatsoglou-Paliadeli 1984, 96.

[3] Douze pigments ont été identifiés sur les stèles de Démétrias : le bleu égyptien ; trois noirs : un noir animal, obtenu par combustion de fragments d'ivoire, un noir végétal que l'on obtient par combustion de bois et d'autres matières végétales (charbon de bois) et le noir de fumée ou noir de lampe obtenu par combustion contrôlée de résines ; deux blancs : le blanc de plomb et le carbonate de calcium, constitué de craie, de calcaire ou de marbre ; un vert : la malachite ; deux jaunes : le massicot, un oxyde de plomb jaune, obtenu par chauffage à température peu élevée et une ocre jaune ; deux rouges : un rouge d'origine végétale, provenant de lichens, employé pour les applications du rose et du cinabre (von Graeve 1979, 111-38 ; von Graeve, Preusser 1981, 120-56 ; Preusser *et al.* 1981, 11-34 ; von Graeve, Helly 1987, 17-33).

[4] Sur le groupe des stèles d'Alexandrie dans les collections du Musée du Louvre ont été identifiés des pigments très variés comprenant un nombre des matériaux inédits : la cérusite, la célestine (un sulfate de strontium de couleur blanche), le noir de carbone, le bleu égyptien, l'ocre jaune et l'ocre rouge, le cinabre, l'orpiment (un sulfure d'arsenic), la mimétite (un arséniate de plomb) et la vanadinite (un vanadate de plomb). L'emploi des matériaux associés au plomb et à l'arsenic doit être lié à l'exploitation des gisements dans la région (Rouveret, Walter 1998, 216-20 ; Walter *et al.* 1998, 53-56 ; Rouveret 2004, 140-45).

Certaines couches présentent des charges de couleurs supplémentaires. Il semble, que dans une dernière étape l'artiste ajoute des couleurs plus lumineuses, comme du blanc, pour souligner les zones éclairées. Les effets chromatiques sont subtils, basés sur le fondu des teintes, et les effets de clair-obscur sont obtenus au moyen d'une technique assez recherchée. Même si la nature exacte du liant n'a pas été détectée, il ne peut s'agir que d'une technique à la détrempe, utilisant comme liant une gomme végétale ou une colle animale, ou alors d'une technique à *tempera* à base d'œuf, analogue à celle attestée sur les stèles de Démétrias[1] ou sur le « sarcophage des Amazones », où les couches de couleurs ont été également appliquées directement sur la surface de l'albâtre, sans qu'il y ait un enduit intermédiaire à base de chaux[2].

6. TOMBE A CISTE / 1997

Il s'agit d'une grande tombe à ciste (2x3 m) découverte pillée, à peu de distance des tombes royales du grand tumulus[3]. Elle est construite en briques crues, recouverte de grosses dalles de poros. Son intérieur était enduit d'un fin mortier blanc, préservé dans un état très fragmentaire, ou l'on distingue des traces d'un *kymation* ionique, des bandelettes rouges et d'une composition végétale. La tombe est datée du IV^{e} s. av. J.-C.

7. TUMULUS I / TOMBE A CISTE

Une tombe à ciste de grandes dimensions, mesurant 3x1,72-1,80x1,90 m fut découverte par M. Andronikos, durant les fouilles du tumulus I de Vergina, en 1953. L'intérieur de la tombe était enduit de mortiers colorés dont rien n'est préservé aujourd'hui. De bas vers le haut, une ténia en bleu foncé ornait la base des parois. La partie supérieure était séparée par des ténias ornées de branches peintes, surmontée d'un *kymation* ionique. La tombe est datée de la période hellénistique[4].

---

[1] La peinture sur les stèles de Démétrias est une peinture par couches et charges en surface, *a tempera*, à l'œuf, et non pas à l'encaustique, comme le pensait A. S. Arvanitopoulos (A. S. Arvanitopoulos, *Θεσσαλικά Μνημεία* 2 [Athènes 1909] 26-29), puisque la présence de cire n'a pas été attestée. Les analyses chimiques de la matière colorée ont révélé exclusivement la présence des protéines et d'huile, ce qui confirme que le liant utilisé était à base d'albumine (von Graeve, Helly 1987, 17-33).

[2] Brecoulaki 2001, 22-23.

[3] Kottaridi 1997, 83.

[4] Andronikos 1953, 150-52, fig. 14-15.

8. « TOMBE RHOMAIOS »

(pl. 58)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT ET DECOR PEINT

La « tombe Rhomaios »[1] fut la deuxième tombe macédonienne mise au jour à Vergina par K. A. Rhomaios en 1938, après la découverte de la « tombe de Palatitsia » par L. Heuzey et H. Daumet en 1861[2]. Elle est située à l'extérieur du rempart Nord de la ville, à peu de distance à l'Ouest de la « tombe d'Eurydice » (pl. 58.1). Son intérieur comportait deux pièces communiquant par une porte en marbre à deux battants, une antichambre, de 4,56 sur 2,50 m pour une hauteur de 4,34 m et une chambre funéraire carrée de 4,56 sur 4,44 m de hauteur. Il s'agit de la troisième plus grande tombe de Vergina, après la tombe de Philippe II et la « tombe d'Eurydice ». L'imposante porte d'entrée en marbre, à deux battants (3,24 m de hauteur sur 0,85 m de largeur), a été trouvée tombée à l'intérieur de l'antichambre, dont les parois, à une hauteur de 2,22 m du sol, au niveau de la naissance de la voûte, étaient ornées d'une frise étroite à fond bleu-noir sur laquelle se détachaient des motifs floraux dans une alternance rythmique crée par des fleurs rouges, blancs, jaunes et bleus, au feuillage vert (pl. 58.3). Dans la chambre funéraire, un enduit jaune recouvrait la partie basse des murs jusqu'au niveau de la naissance de la voûte, où une frise de couleur bleu foncé, analogue à celle de l'antichambre, ornait le sommet des murs, sans pour autant comporter des motifs polychromes. Les traces de clous de fer préservées sur la frise indiquent qu'une série d'objets ou des couronnes y étaient primitivement accrochés, selon une pratique courante à l'intérieur des tombes macédoniennes. Au fond de la chambre se trouvait une table en maçonnerie qui avait pu correspondre à une kliné et dans l'angle nord est, un trône en marbre imposant[3] (pl. 58.2), qui fut considéré comme exceptionnel par sa taille et son décor peint jusqu'à la découverte du trône de la « tombe d'Eurydice ». Au moment de sa découverte, le trône portait une riche polychromie, aujourd'hui complètement disparue. La seule photo où l'on arrive à distinguer des traces du coloris original est dans la publication

---

[1] Rhomaios 1951, 32-36 fig. 6, 8, 14-15 pl. A, B ; Orlandos 1959-60, 357 ; H. H. Büsing, *Die Griechische Halbsäule* (Wiesbaden 1970) 23 fig. 2 a, 3 a, 36 ; Pandermalis 1972, 181 n° 6 pl. C (« Vergina I ») ; Gossel 1980, 251-59 n° 39 pl. II b (« Vergina I ») ; Gigante 1980, 111-13 ; Miller 1982, 153, 157 fig. 7-9 ; J. P. Oleson, *The Sources of Innovation in later Etruscan Tomb Design ca. 350-100 B.C.* (Rome 1982) 81 pl. L 95-96 ; Andronikos 1984, 31-35 fig. 11 ; Petsas 1983, 443-49 fig. 1 ; Lauter 1986, 200, 219 pl. 16 ; Andronikos 1987a, 14 ; Andreou 1988, 150-51 n° 183 pl. 72.1 ; Fedak 1990, 104 fig. 130 ; Touratsoglou 1995, 244 fig. 317 ; *La Macédoine* 176-77 fig. 148 ; Sismanidis 1997, 171-74 ; *Vergina 1999* 62-63 fig. 86-88.

[2] Heuzey, Daumet 1876, 226-24 pl. 15-16, 21 ; Orlandos 1959-60, 349 n° 386 ; Kurtz, Boardman 1971, 275 fig. 60 ; Pandermalis 1972, 181 n° 5 pl. C ; Gossel 1980, 204-209 n° 26 pl. II,c ; Andronikos 1981, 60-61 fig. 1 ; Andronikos 1982, 54 ; Miller 1982, 157-58 fig. 24 ; Andronikos 1984, 31 ; Andronikos 1987a, 2, 4, 10 ; Andreou 1988, 122 n. 149 pl. 61, 2 ; Fedak 1990, 110, 166 fig. 240 ; Tybout 1989, 121.

[3] Rhomaios 1951, 37-47, pl. 3 fig. 16-22 ; Richter 1966, 27 fig. 115 ; Miller 1982, 153 fig. 9 ; A. Frazer, *Samothrace : X. The Propylon of Ptolemy II* (Princeton, NJ 1990) 185 fig. 144 ; Sismanidis 1997, 173 ; Drougou 1999, 51 ; *Vergina 1999* 62 fig. 88.

récente de S. Drougou, sur le théâtre d'Aigai[1] : nous retrouvons sur les frises qui passent entre les pieds du trône le rouge vif du fond, appliqué sur le trône de la « tombe d'Eurydice » et les griffons affrontés, dont nous distinguons à peine les contours. Ce rouge intense se retrouve sur le tabouret, accolé à l'avant du trône entre les pieds. Sur la partie haute du dossier subsistent de faibles traces des étoiles « macédoniennes », dont nous avons déjà signalé la présence sur le bandeau peint du trône de la « tombe d'Eurydice », et les neuf rectangles en creux devaient présenter primitivement une coloration en bleu.

La façade, reposant sur une plinthe basse, représentait un des exemples les plus raffinés dans ce groupe de monuments, mais aujourd'hui il ne subsiste presque rien des enduits fins et de la polychromie originale. Quatre demi-colonnes ioniques, accolées à des pilastres en léger relief et dont les chapiteaux étaient colorés primitivement en rouge et bleu, soutiennent un entablement composé d'une architrave à deux fasces, au-dessus de laquelle une frise étroite portait un décor floral polychrome, avec une variété remarquable de fleurs, de feuilles et de volutes, détachées sur un fond foncé, en bleu-noir. Au-dessus de la frise et d'une corniche à denticules blancs au fond rouge vif, un fronton couronne l'édifice, dont le tympan portait une coloration jaune analogue à celle de l'enduit de la chambre funéraire. La tombe fut découverte pillée et sur la base de critères architecturaux fut datée par le fouilleur, avec beaucoup de vraisemblance, vers 300 av. J.-C.

A cause de la disparition complète du décor peint de ce monument, nous ne pouvons procéder à aucune analyse stylistique ni technique. Cependant, il convient de souligner, pour ce qui concerne les frises peintes, que la représentation des motifs floraux détachés sur un fond sombre, comme nous l'avons déjà noté à propos de la frise végétale sur le trône de la « tombe d'Eurydice », s'intègre dans une des thématiques les plus courantes du répertoire iconographique funéraire en Macédoine, sur lequel nous reviendrons en détail lors de l'examen de la tombe d'Aineia II. Signalons toutefois que la réalisation de ces motifs offre de nombreuses variantes dans la conception plastique des formes et dans leur arrangement géométrique, qui leur confèrent une originalité propre. De fait, l'alternance rythmique des fleurs sur la frise de la façade de la « tombe Rhomaios », que nous ne pouvons appréhender, malheureusement, que d'après les aquarelles, ne se retrouve pas sur les autres frises à décor phytomorphe. Par ailleurs, l'emploi du vert pour indiquer le feuillage, représente un exemple rare parmi les autres représentations de ce genre, où, comme nous verrons par la suite, prédomine la teinte bleue.

[1] Drougou 1999, 51.

9. TUMULUS BELLA / TOMBE I
(pl. 59-60)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT

Durant les années 1981-1982 M. Andronikos a entrepris la fouille d'un ensemble de trois tombes, violées par des pillards, qui étaient recouvertes par un tumulus très bas[1], situé à peu de distance au Sud-Ouest de la tombe « macédonienne » découverte par L. Heuzey en 1861[2].

La tombe « macédonienne » I[3] est constituée d'une seule chambre, mesurant 3,50 m sur 3 m, dans laquelle se trouvent un trône funéraire et son tabouret[4]. Sa façade (3,87 m de largeur pour une hauteur de 4,95 m) ne présente pas d'arrangement architectural particulier, sauf l'encadrement en marbre de la porte et la corniche qui protège la surface peinte au-dessus de la porte (1,40 m), occupée par une composition à trois personnages[5] (pl. 59.1). La tombe est datée par le fouilleur dans la première moitié du III[e] s. av. J.-C.

LA SCENE FIGUREE DE LA FAÇADE (pl. 60.2, 61)

Au-dessus de la porte sont représentées trois figures, hautes d'à peu près 1 à 1,20 m. Le personnage central de la composition, légèrement décalé vers la gauche par rapport à l'axe vertical de la façade, représente un jeune guerrier en qui, de toute évidence, on doit reconnaître le défunt (pl. 60.1). Sa tenue consiste en une cuirasse circulaire non-métallique faite de cuir[6], comparable à celle que porte le guerrier/défunt sur la façade de « la tombe du Jugement » à Lefkadia. Sa partie supérieure, portant au centre un *gorgoneion* peint en brun[7],

---

[1] Ce tumulus était situé dans la propriété des frères Bella.

[2] Heuzey, Daumet 1876, 117.

[3] Andronikos 1981, 59-60 pl. 67-68 ; Andronikos 1982, 53 ; Andronikos 1984, 35-36 fig. 15-16 ; Andronikos 1987a, 14 ; Andronikos 1987b, 367-68 ; Andronikos *et al.* 1989, 347 ; Moreno 1987, fig. 215 ; Green 1990, 113, fig. 46 ; Fedak 1990, 107 fig. 137 ; *La Macédoine* 175-76 ; Touratsoglou 1995, 249 fig. 323 ; Moreno 1998, 31-32 ; *Vergina 1999* 66-69 fig. 90-94 ; Brécoulaki 2002, 32.

[4] Le dossier du trône est peint en trompe-l'œil sur la surface du mur, imitant un vrai dossier à caissons comme celui du trône de la « tombe Rhomaios » à Vergina (Rhomaios 1951, 37-47 pl. 3 fig. 16-22). Il s'agit d'un traitement inhabituel que nous ne retrouvons sur aucune autre tombe macédonienne. Devant le trône était placé son tabouret en marbre. Parmi les restes du mobilier ont été trouvés un coffre et une tête en poros et d'autres fragments en marbre, un pilier et quelques tessons (Andronikos 1984, 36 ; *La Macédoine* 176).

[5] Un arrangement de façade analogue, où les peintures sont exécutées sur un champ ouvert dans la partie supérieure du monument, se trouve dans une tombe à chambre de Canosa, « l'ipogeo del Cerbero », datée aussi du III[e] s. av. J.-C. (E. de Juliis, « Nuovi documenti di pittura figurata dall'Apulia », *in* : *Pittura ellenistica* 163-68.

[6] *RE* VI A1 s.v. thorax ; Xén., *An.* 3.3.20 ; 4. 1.18 ; Pol. 7.70 ; Kalléris 1954, 161 ; I. Brooke, *Costume in Greek Classic Drama* (Londres 1962) 38 ; Petsas 1966, 115 n. 1 (avec bibliographie) ; Hatzopoulos 2001, 81-82.

[7] Sur un fond rose similaire se détache la « belle méduse » qui occupe le centre du bouclier peint sur la façade de la tombe d'Aghios Athanassios. Un *gorgoneion* peint en blanc ornait la cuirasse du guerrier de la « tombe du Jugement » à Lefkadia (Petsas 1966, 116 pl. ΣΤ′, Ι′ 2 et fig. 33).

est colorée en rose, tandis que la partie inférieure, maintenue par des bretelles de couleur marron, est en blanc cassé. Du bas de la cuirasse dépasse un court chiton bleu clair et de la main gauche, le guerrier retient un *himation* rouge vif, enroulé autour de sa taille. Il porte des bottes à revers, fermées par des lacets. De la main droite il tient un *dory*[1], dont nous distinguons l'extrémité basse posée sur le sol, le *σαυρωτήρ*[2], éloigné du corps grâce au léger pivotement du torse vers la droite. Il est appuyé sur la jambe droite, tandis que la gauche reste en arrière afin de construire sur cette base le *contrapposto* du corps, accentué par le léger détournement de la tête vers la droite. Ce mélange de stabilité et d'élégance dans la posture et le mouvement, tributaire de la tradition du style polyclétéen, contribuent à conférer au personnage une allure héroïque. Si l'on compare le guerrier de la tombe de Lefkadia et celui de la tombe de Vergina, nous observons que la stabilité du guerrier d'Aigai, évoquée par l'opposition jambe portante/jambe libre mise en œuvre dans le premier art classique, est remplacée chez le guerrier de Lefkadia par l'instabilité que crée la disposition parallèle des jambes, indiquant le mouvement de la figure vers la gauche, renforcé par sa lance soulevée[3]. Le guerrier de Lefkadia, soumis à l'appel d'Hermès qui l'escorte au tribunal d'Eaque et Rhadamanthe, s'avère plus humain que celui d'Aigai, qui se caractérise plutôt par une allure héroïque et solitaire, renvoyant, selon M. Andronikos, aux modèles « idéalisés » de la sculpture classique[4]. Par ailleurs, cette allure est encore accentuée par la couronne d'or que lui remet une figure féminine imposante vue de profil, à droite de la composition. De fait, le concept d'héroïsation se trouve renforcé en Macédoine après le culte héroïque rendu à Philippe II[5]

[1] Markle 1982, 101-104 ; Hatzopoulos 2001, 63.

[2] Kalléris 1954, 256 n. 138 et 260 n. 140 ; Andronikos 1970, 91-107 ; Andronikos 1977, 1-72 ; Markle 1977, 323-39 ; Markle 1978, 483-97 ; Markle 1980, 243-67 ; Markle 1982, 87-111 ; Andronikos 1984, 206 ; Manti 1993, 73-80. Le *σαυρωτήρ* se distingue aussi sur la lance que tient le cavalier de la peinture qui ornait autrefois « la tombe Kinch » à Lefkadia (Kinch 1920, pl. III).

[3] Petsas 1966, 123-24.

[4] Andronikos 1987b, 367. Nous savons par Pline (33.74) que le peintre sicyonien Timanthès peignit un héros, « tableau dans lequel il atteignit à la perfection de ce que la peinture peut faire en représentant des figures viriles ». Il est possible que le défunt héroïsé de Vergina témoigne d'une influence de ce type de héros proposé par Timanthès, vanté par Pline et qui aurait représenté pour les peintres un canon, comme le Doryphore de Polyclète pour les sculpteurs (A. Rouveret dans *Rec. Milliet* 250 n. 1).

[5] Sur l'héroïsation du défunt en général voir Kurtz, Boardman 1971, 271-90 et en Macédoine voir Miller 1993, 19 n. 108 et 51 n. 92. Sur le Philippeion d'Olympie voir Paus. 5.90.1-10 ; sur la procession de l'image de Philippe dans le théâtre d'Aigai avec celle des douze dieux principaux voir Diod. 16.92.5 ; sur le culte du père de Philippe à Pydna voir Aristide 38.480 ; sur l'adoration de Philippe à Cynosarges, voir Clément d'Alexandrie, *Protr.* 4.54.5 ; sur le fait d'avoir imposé une image de Philippe dans le temple d'Artémis à Ephèse voir Arr., *Anab.* 1.17.11 ; sur les *timai* que les cités grecques devaient accorder à leurs bienfaiteurs voir Arist., *Rhéth.* 1361 a ; A. D. Nock, « Notes in Ruler-Cult », *JHS* 48 (1928) 21-43 ; *id.*, « ΣΥΝΝΑΟΣ ΘΕΟΣ », *HSCPh* 41 (1930) 1-62 ; Fredricksmeyer 1979, 39-61 ; *id.*, « On the Background of the Ruler Cult », *in* : *Ancient Macedonian Studies in Honor of C. F. Edson* (Thessalonique 1981) 145-56 ; Hammond, Griffith 1979, 682-83 et 691-95 ; F. W. Walbank, « Monarchies and monarchic ideas », *in* : *CAH* VII (Cambridge1984, 2ème éd.) 62-100 ; Momigliano 1992, 82-189 ; E. Baynham, « The Questions of Macedonian Divine Honours for Philipp II », *MedArch* 7 (1994) 35-43 ; Hammond 1994, 182-85 ; Prestianni Giallombardo 1996, 921-43.

et Alexandre[1], et le développement du statut de « héros privé », conféré par la famille du défunt sans représenter un statut officiel garanti par l'Etat[2].

La figure féminine est coiffée d'un chignon et sa tenue consiste en un chiton à long rabat de couleur ocre aux plis dessinés en brun, avec les manches et la partie supérieure recouvrant le buste, rendus en rose (pl. 60.2). Sur le chiton tombe un *himation* en vert clair à bordure rose que la femme tient de sa main gauche, le bras fléchi à angle droit. Elle porte des chaussures fermées, colorées en rouge vif. M. Andronikos identifie cette figure soit avec la personnification de la Macédoine, soit avec la Vertu guerrière[3]. L'attitude de la figure, et en particulier la disposition tendue de son bras est comparable au geste de la figure représentée sur le mur sud de la « tombe de Perséphone »[4] et rappelle le geste d'invitation qu'Hermès adresse au défunt de la tombe de Lefkadia[5]. Cependant, le parallèle le plus proche de cette figure se trouve à l'intérieur de la chambre funéraire de la tombe thrace de Sveshtari[6], sur la lunette du mur du fond, où est aussi illustré le thème de l'héroïsation du défunt. Ici, une grande figure féminine identifiée comme une déesse, accompagnée par des servantes portant des objets de toilette ou de culte, tend son bras pour couronner un cavalier, suivi par des serviteurs qui portent ses armes.

---

[1] E. Badian, « The Deification of Alexander the great », *in* : *Ancient Macedonian Studies in Honor of C. F. Edson* (Thessalonique 1981) 67-71; F. W. Walbank, « Könige als Götter. Uberlegungen zur Herrsscherkult von Alexander bis Augustus », *Chiron* 17 (1987) 365-82; Bosworth 1988, 281; *id.*, *in* : *CAH* VI (Cambridge 1984, 2ème éd.) 872-73.

[2] Particulièrement sensible à partir du IIème s. av. J.-C. (Tomlinson 1983, 607-10 ; D. Hughes, « Hero cult, Heroic Honors, Heroic Dead », *in* : *Ancient Greek Hero Cult, Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult*, R. Hägg (éd.), organized by the Department of Classical Archaeology and Ancient History Göteborg University, 21-23 April 1995 (Stockholm 1999) 167-75.

[3] Andronikos 1981, 60. Signalons toutefois, dans le mouvement de la tête et l'attitude du torse et des bras du guerrier de Vergina, ainsi que dans le rendu de la chevelure hirsute, une ressemblance avec la figure d'Alexandre Keraunophoros assis sur un trône doré et drapé de pourpre de la Maison des Vettii à Pompéi (A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens* [Paris 1985] 185 sq. ; *Grèce hellénistique* fig. 114).

[4] Andronikos 1994, fig. 82.

[5] Petsas 1966, pl. Z'.

[6] La tombe est datée du milieu du IIIe s. av. J.-C. Elle est construite en blocs de poros à joints vifs, composée d'un dromos et de trois chambres de plan carré à voûte en berceau. Le décor intérieur de la chambre funéraire suit l'ordre dorique. Quatre colonnes doriques engagées et une colonne corinthienne soutiennent une architrave et une frise à métopes et triglyphes, soutenu par des colonnes et des caryatides à jupettes de feuilles d'acanthe sur un long chiton, coiffées d'un *calathos*. Sur la structure de la tombe et son décor peint, voir M. Chichicova, « Découverte d'une tombe royale thrace », *Archéologia* 190 (1984) 17 sq. ; Fol *et al.* 1986, 113-18 ; M. Chichicova, « The Svestari Tomb – Architecture and Decoration » (en bulg., rés. angl), *in* : *Terra antiqua Balcanica Acta III* (1988) 125-43; Andreou 1988, 207 ; J. Valeva, « The Sveshtari figures (an attempt to specify several hypothesis) », *Studia in honorem Alexandri Fol, Thracia II* (Sofia 1995) 337-52 ; M. Chichicova, « Le tombeau des Caryatides à Sveshtari », *in* : *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique*, éd. A. Barbet (Paris 1998) 27-31 ; Z. Archibald, *The Odrysian Kingdom of Thrace, Orpheus Unmasked* (Oxford 1998) 300 ; Chichivova 1999, 338. Dans la troisième chambre de l'hypogée n° 1 dans le nécropole de Moustafa Pacha à Alexandrie sont figurés trois cavaliers et deux femmes faisant des gestes de libation. La frise peinte se développe au-dessus de la porte, sur laquelle repose un entablement dorique. A. Adriani et F. Coarelli ont interprété les cavaliers comme des images de défunts héroïsés et les femmes comme des prêtresses ou des proches parents. (Adriani 1963, 111-12).

De l'autre côte de la scène, un jeune guerrier vu de profil (pl. 59.2), est représenté assis sur un tas de boucliers (trophée ?)[1]. Un bouclier circulaire à large bord, portant comme emblème un aigle[2], est appuyé contre son siège, dont il couvre la plus grande partie. Le guerrier porte une chlamyde de couleur rose-mauve évoquant selon toute vraisemblance la pourpre, qui tombe derrière son dos en laissant le torse nu, et un *himation* de tonalité plus claire, presque rose, qui se replie sur ses jambes. On n'arrive pas à distinguer si la figure est chaussée ou non. De sa main droite, il touche la poignée de son épée, tandis que la main gauche est levée vers le défunt. Il est paré sur les deux bras des bracelets. D'après M. Andronikos, il pourra s'agir de la personnification de la guerre[3], sans exclure cependant une possible identification avec Arès ou Alexandre[4].

MATERIAUX ET TECHNIQUES

Le traitement des figures mégalographiques détachées sur le fond neutre de la façade de la tombe I se caractérise par un modelé des formes très doux, presque mou, pour autant que l'on puisse en juger à cause de l'état assez abîmé de la surface picturale. La peinture recouvre entièrement les corps, sans que l'on décèle des parties dessinées, les couleurs des chairs et des vêtements ne présentant pas de contrastes marqués de tons, sauf pour indiquer les ombres dans les creux des plis par aplats de couleur, visibles sur le long chiton de la figure féminine et en particulier sur l'*himation* rouge du guerrier. De fait, cette figure se distingue des deux autres par la teinte plus foncée et plus nuancée des carnations du visage et des membres visibles du corps et par une recherche plus soignée dans les effets de clair-obscur, pour évoquer le volume. C'est ainsi que le peintre applique un ombrage assez prononcé sur la partie gauche du visage, matérialisé dans un ton de brun foncé par un aplat de couleur uniforme en forme ovale, et qu'il rehausse le nez en blanc pour le faire ressortir. Le volume du corps est suggéré par le rapport entre les parties plus éclairées et les aplats de tons plus foncés qui définissent les ombres intérieures, assez schématiquement dessinées. En revanche, sur les visages des deux autres personnages les carnations sont rendues en une couleur beige-rose uniforme qui engendre une impression de bidimensionnalité sans qu'il y ait la moindre suggestion d'effets de clair-obscur. La différenciation du personnage central de la scène par la couleur de sa peau nous renvoie à une série des peintures romaines, où le

[1] Sur les ex-voto d'armes et les donations des rois macédoniens, voir W. Ameling, K. Bringmann, B. Schmidt-Dounas, *Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer I. Zeugnisse und Kommentare* (Berlin 1995) n° cat. 110, 135, 194, 201, 246, 305, 309 ; B. Schmidt-Dounas, « Οι δωρεές των βασιλέων της Μακεδονίας. Αναθήματα όπλων και μνημεία νίκης », *in* : *Ancient Macedonia* VI (Thessalonique 1999) 1047-56.

[2] Sur l'emploi du motif de l'aigle en tant qu'emblème, voir Aristophane, *Gren.* 928 ; Chase 1979, 48-49. Sur l'association de l'aigle à Zeus, voir Hom., *Il.* 24.310 *sq.* ; Aesch., *Prom.* 1054 ; Pind., *Pyth.* 1.6. Sur les boucliers macédoniens voir Markle 1982, 92-94 (avec bibliographie).

[3] Andronikos 1981, 60.

[4] Andronikos 1982, 53 ; Andronikos 1984, 36 ; *Vergina 1999* 67.

protagoniste masculin est de teinte foncée, en rouge-brun, contrastant sensiblement avec la blancheur de la chair féminine[1].

L'harmonie chromatique entre les figures de la composition a été construite sur la base d'un coloris qui primitivement devait présenter des tons beaucoup plus vifs qu'aujourd'hui[2]. La teinte la plus vigoureuse, qui attire l'œil du spectateur est le rouge brillant de l'*himation* du guerrier, que le peintre utilise également pour l'indication du fond sur lequel se détache l'emblème du bouclier de la figure assise, à gauche, et sur le soulier de la figure féminine, à droite. Par l'ouverture de la tombe, l'œil retrouve une teinte de rouge d'intensité analogue sur les neuf rectangles peints en trompe-l'œil sur le dossier, à l'intérieur de la chambre funéraire. Nous retrouvons le rose-mauve employé sur les habits des trois figures, pour la réalisation du chiton et de l'*himation* de la figure assise, sur la partie supérieure de la cuirasse du guerrier, où le ton est toutefois plus vif, et de manière sélective sur l'*himation* et le chiton de la figure féminine. Le bleu ciel est réservé au guerrier et le vert clair à la femme. A signaler que ce ton de vert, de basse intensité chromatique, nous renvoie au ton de vert que nous avons rencontré sur les stèles du grand tumulus. La combinaison entre le vert, le rose et le jaune-brun sur un habit féminin reste unique parmi les peintures macédoniennes, où les teintes préférées se limitent généralement soit à une teinte pourpre-violette, que nous avons constatée sur les tombes royales de Vergina, soit comme nous verrons par la suite, à des combinaisons de teintes opposées telles que le rouge et le bleu, ou complémentaires telles que le jaune et le mauve[3].

Aucun examen scientifique n'a été effectué sur les surfaces picturales de cette tombe et par conséquent nos connaissances sur les matériaux et les techniques d'exécution demeurent très limitées. Nous pouvons toutefois signaler l'emploi des incisions dans une étape préliminaire de l'exécution pour la mise en place des figures, ainsi que le tracé de lignes droites horizontales pour indiquer le sol sur lequel reposent les personnages (on distingue trois tracés parallèles). Par ailleurs, le peintre s'est servi aussi d'un compas pour définir la périphérie et le cercle rouge à l'intérieur duquel se détache l'emblème, pratique très fréquente sur les peintures macédoniennes où sont représentés des boucliers ou d'autres éléments à forme circulaire, comme nous verrons par la suite. Les pigments semblent correspondre à la gamme que nous connaissons déjà sur les peintures murales, composée des ocres jaune et rouge, du bleu égyptien, du noir de carbone et du carbonate de calcium. L'emploi du cinabre pour les parties en rouge vif et d'une laque organique pour les teintes rosâtres n'est pas à exclure. Le vert sur l'*himation* de la femme pourrait correspondre à un mélange de bleu égyptien et d'ocre jaune, plutôt qu'à la malachite, qui représente d'habitude

[1] Parmi les très nombreux exemples, j'en citerai deux où cette distinction des personnages par la couleur de leur peau est particulièrement marquée : la fameuse peinture représentant Hercule reconnaissant Télèphe en présence de l'Arcadie dans la Basilique d'Herculanum (Guillaud 1990, fig. 325-326) et la scène de Mars et Vénus dans la maison de Lucretius Fronto à Pompéi (Guillaud 1990, fig. 238).

[2] La seule photo où l'on distingue assez bien l'intensité des couleurs originales, peu après le nettoyage de la figure du guerrier, est dans *Grèce hellénistique* fig. 454.

[3] Nous retrouvons la combinaison entre le vert et le rose sur les habits de deux figures représentées dans une scène d'adieux sur la panse d'une hydrie polychrome de Gnathia, datée vers 300 av. J.-C., conservée au Musée du Louvre (*Grèce hellénistique* fig. 94).

un ton plus vif. D'après l'aspect des couches picturales, il semble qu'une technique *a tempera* ait été mise en œuvre.

Enfin, il est intéressant de noter une particularité technique, signalée par M. Andronikos, et qui reflète selon toute apparence chez le peintre un souci particulier de conservation de sa peinture : après que l'exécution ait été terminée, la couche picturale fut recouverte d'un enduit blanc très fin constitué de chaux et de poudre de marbre, et ce n'est qu'après le séchage des couleurs et de cette espèce d'enduit « protecteur » que la tombe fut couverte de terre. Cet intérêt pour une meilleure conservation des œuvres picturales nous était déjà connu par Pline (35.97 et 101). Par ailleurs, l'emploi d'un vernis protecteur à base de gomme arabique a été attesté sur la peinture du trône de la « tombe d'Eurydice », comme nous l'avons déjà rapporté. Cependant, si ces précautions contre le temps peuvent sembler tout à fait raisonnables pour des œuvres destinées à être exposées au public, elles ne le sont pas forcément pour une peinture funéraire, de qualité moyenne, qui devait être recouverte de terre et rester invisible pour toujours. En fait, cette pratique pouvait refléter, plutôt qu'une attention portée à l'œuvre picturale *per se*, le souci plus général d'un achèvement soigné du monument funéraire en tant que demeure éternelle du défunt dans l'au-delà.

10. TUMULUS BELLA / TOMBE II

(pl. 61)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT

La deuxième tombe découverte sous le tumulus « Bella » est la plus grande par les dimensions : elle se compose d'une chambre de 3,06 sur 3,04 m et d'un vestibule de 1,23 sur 3,02 m, précédé d'un long couloir mesurant 7,80 m de longueur[1] (pl. 61.1). La couverture de la tombe présente un arrangement particulier par rapport aux autres tombes « macédoniennes » : en effet, seule la chambre funéraire est voûtée, tandis que le vestibule comporte un plafond horizontal dont les blocs de poros imitent les poutres en bois d'un vrai plafond. Les éléments architecturaux de la façade (4 m de largeur pour une hauteur de 4,80 m) sont d'ordre dorique avec quatre demi-colonnes, un entablement composé d'une architrave, d'une frise avec triglyphes et métopes et d'un fronton couronné d'une haute corniche concave. Les parois du vestibule sont enduites dans la partie inférieure d'un fin mortier blanc, comportant des incisions qui imitent des assises en grand appareil rectangulaire, et d'un mortier rouge dans la partie haute. A l'intérieur de la chambre principale l'enduit est jaune vif en bas et blanc en haut. A 1,75 m au-dessus du sol court une

[1] Andronikos 1981, 57-59 pl. 64b-67 fig. 1, a ; Andronikos 1982, 52-53 pl. 36 ; Andronikos 1984, 34-35 fig. 12-14 ; Andronikos 1987a, 14 ; Andronikos *et al.* 1989, 348 fig. 4-5 ; Andreou 1988, 153 n° 187 ; Fedak 1990, 107 fig. 136 ; *La Macédoine* 175 ; Touratsoglou 1995, 248 fig. 321-322 ; *Vergina 1999* 66-71 fig. 95 ; Drougou 1999, 50.

frise traitée en faux marbre[1]. Contre le mur du fond se trouve une kliné-sarcophage de poros ornée de polychromie et de motifs en relief. Le fouilleur propose une datation de la tombe dans la seconde moitié du III^e^ s. av. J.-C.[2].

LE DECOR PEINT DE LA KLINE (pl. 61.2-3)

La kliné de la tombe II[3] constitue, avec la kliné entièrement peinte de la tombe de Potidée et celle d'Amphipolis que nous allons examiner par la suite, un des rares exemples de ce type de meuble funéraire conservant en bon état son décor peint. Les autres klinés des tombes macédoniennes comportant une décoration peinte (tombes d'Agista-Serres[4], de Dion I[5], de Thessalonique I[6]) sont généralement très abîmées et ne permettent pas un examen satisfaisant de la polychromie. La kliné de Vergina est couverte par des blocs de poros imitant un matelas rouge, qui est le couvercle du sarcophage[7], sur lequel sont posés des blocs de pierre sculptés en forme d'oreillers, enduits et peints en rouge de manière analogue au matelas, deux sur chaque extrémité du lit[8]. La totalité des éléments de la kliné sont enduits d'un fin mortier blanc qui a aussi servi de support à la polychromie. Les pieds extérieurs sont ornés d'un décor en relief de volutes et palmettes, couronné d'une rosette géométrisée, motif rare pour ce type de meuble[9], avec au sommet du montant les neuf petits rectangles au fond rouge de l'abaque, peints en trompe-l'œil, technique que nous avons déjà rencontrée sur les pieds du trône de la « tombe d'Eurydice », imitant de vrais motifs figurés découpés en

---

[1] Une frise peinte en faux marbre décore la partie haute du couloir voûté de la tombe A de Korinos (Heuzey, Daumet 1876, 146-50 fig. 17-21). Dans le contexte funéraire de l'Apulie nous retrouvons des frises similaires à l'intérieur de la tombe 12 de Gnathia (L'Arab 1994, 311-38) et dans la tombe 7 de Monte Sannace (Ciancio 1985, 49-64 fig. 30-40; *ead.*, « Scavo G/Settore 2 », *in* : *Monte Sannace. Gli scavi dell'acropoli, 1978-1983* [Galatina 1989] 48 pl. IV,1).

[2] Andronikos 1984, 35.

[3] Sismanidis 1997, 88-91. Elle appartient au type B d'après H. Kyrieleis (Kyrieleis 1969, 162 sq.).

[4] Ch. Koukouli-Chryssanthaki, *ΑΔ* 23 (1968) *Χρονικά* 359 ; Miller 1971, 114 ; Ch. Koukouli, W. Hoepfner, *ΑΔ* 28 (1973) *Χρονικά* 457 pl. 413 β-γ ; Ch. Koukouli, *ΑΔ* 29 (1973-1974) *Χρονικά* 786 ; Gossel 1980, 108-109 n° 7, pl. IIIe ; Sismanidis 1997, 82-85.

[5] G. Soteriadis, *ΠΑΕ* (1929) 80 fig. 2 ; Soteriadis 1930, 42 sq. fig. 3-5 ; Soteriadis 1932, 11 sq. pl. 2 fig. 3 ; Miller 1971, 101 ; K. Rhomiopoulou, *ΑΔ* 31 (1976) *Χρονικά* 239 ; Gossel 1980, 121-24 ; D. Pandermalis, *in* : *Pieria I*, 11 fig. 3 ; Sismanidis 1997, 91-95.

[6] *Catalogue sommaire des marbres antiques, Macédoine-Salonique* (Paris 1929) 79 ; Gossel 1980, 237-39 ; Sismanidis 1985, 42-44 fig. 2, 4 ; Sismanidis 1997, 96-103 pl. 30a-b fig. 5 ; Rouveret 2004, 127-32.

[7] Nous retrouvons la suggestion du matelas sur les klinés des tombes de Thessalonique (Sismanidis 1985, 42-44, fig. 2, 4) et d'Amphipolis (Lazaridis 1993, 81 fig. 44).

[8] Sur d'autres exemples d'oreillers en pierre dans des tombes en Macédoine, en Eubée, à Kalydon et à Alexandrie voir Sismanidis 1997, 91 n. 213. Nous ajoutons aussi les oreillers en pierre peints, plus finement réalisées, que portent les klinés-sarcophages de l'« Ipogeo Cristallini » à Naples (Baldassare 1998, 95-149 pl. 2-4).

[9] Sismanidis 1997, 91. Des rosettes à quatre et à six pétales sont représentées sur des stèles de Vergina, soit en relief, soit peintes (Saatsoglou-Paliadeli 1984, pl. 12a, 13a, 46, 60a-b); à l'intérieur de la tombe de Drama (Koukouli-Chryssanthaki 1976a, 303; Samartzidou 1989, 110-11) et sur la façade de la tombe de Lyson et Kalliklès (Miller 1993, 38).

lamelles d'or, recouverts d'une fine plaque de verre, comme sur les lits en bois et ivoire de la tombe de Philippe II et de la tombe III du Grand tumulus[1]. De fait, la représentation micrographique des biges sur les petits rectangles demeure unique parmi les lits funéraires peints et témoigne de la part de l'artisan d'un souci accru de reproduire fidèlement, au moyen de la couleur, les éléments luxueux que comportaient les vrais klinés. Sur le pied gauche de la kliné est conservé le chapiteau éolique à volutes jointives, comparable à ceux du trône de la « tombe d'Eurydice ». Entre les pieds de la kliné passe un bandeau, dont il ne reste que les deux extrémités peintes en pourpre foncé où l'on distingue un motif en dents de scie, et une partie de la zone centrale où l'on reconnaît une figure dionysiaque inclinée vers laquelle s'avance, selon toute vraisemblance, une panthère[2], reflétant, ici, comme sur trois autres klinés des tombes de Potidée, d'Amphipolis et de Thessalonique, l'adoption d'une iconographie relative au cycle dionysiaque. Par ailleurs, le rendu micrographique de la figure trouve des parallèles stylistiques et techniques, tant avec les figures des trois klinés plus haut mentionnées, qu'avec celles qui sont représentées sur le trône de la « tombe d'Eurydice ». Sur la frise horizontale en creux du tympan, en dessous du bandeau peint, est représentée une file de griffons dorés qui se détachent sur un fond rouge. Nous avons déjà comparé leur rendu illusionniste aux vrais reliefs dorés, comme ceux du trône de la « tombe d'Eurydice ». En effet, au moyen d'une ocre jaune et par l'indication des ombres en brun foncé, le peintre arrive d'une part à susciter l'impression de dorure et d'autre part à un modelage plastique des volumes qui les fait ressortir du fond rouge. Par ailleurs, à la différence des autres klinés, qui présentent sur cette zone un fond de couleur rosâtre, sur celle de Vergina le fond est rouge et se rapproche davantage de la teinte vive appliquée sur le fond des frises peintes du trône de la « tombe Rhomaios »[3], et sur les fonds des frises en relief du trône de la « tombe d'Eurydice », reflétant, peut-être, une volonté d'imiter l'éclat du cinabre. Signalons enfin que les griffons affrontés sur la frise de la kliné de Vergina ne reprennent pas le motif typique du cerf dévoré par les deux animaux fabuleux, adopté sur les autres lits et trônes, et de ce fait se rapprochent par leur iconographie et leur style de la frise aux griffons représentée sur la « tombe de Perséphone »[4]. Par ailleurs, comme le remarque K. Sismanidis[5], il y a une autre différence dans la représentation des griffons de cette kliné par rapport à celle de Potidée : l'indication des ailes des griffons qui ne se terminent pas en angle aigu, mais sont courbes, réalisées selon un tracé en spirale, conformément à un schéma archaïsant, que nous retrouvons sur les griffons de la « tombe de Perséphone » et sur le trône de la « tombe d'Eurydice », où coexistent les deux variantes de ce motif.

La teinte prédominante sur la kliné est le rouge, ensuite viennent le jaune et le pourpre. Le bleu n'est utilisé que pour rehausser les feuilles de la palmette. En ce qui concerne l'emploi de la couleur, elle y assume trois fonctions différentes : elle souligne la saillie des différents éléments en relief du lit (palmettes, rosettes) ; elle est employée pour réaliser une

[1] Andronikos 1984, 175 sq. fig. 140-142 ; Kottaridi 1998, fig. 8-11.

[2] Andronikos 1984, 35.

[3] Rhomaios 1951, 37 fig. 5-7 ; Andronikos 1984, 32 ; Drougou 1999, 51.

[4] Andronikos 1984, fig. 46 et 48.

[5] Sismanidis 1997, 91.

série de motifs figurés peints tirés d'une iconographie dionysiaque ; enfin elle sert à imiter la texture et la couleur des matériaux onéreux, en particulier l'or (frise à griffons et rectangles sur l'abaque). Cette dernière fonction est perceptible aussi dans l'application de l'enduit blanc-cassé qui recouvre les différentes parties visibles de la kliné, et qui renvoie (comme le fait le marbre sur le trône de la « tombe d'Eurydice ») à la couleur et à la texture de l'ivoire, matériau par excellence de ce type de meubles, et non au bois, comme l'a suggéré à plusieurs reprises K. Sismanidis[1].

11. PALATITSIA / TOMBE A CISTE
(pl. 62)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT ET DECOR PEINT

Il s'agit d'une tombe à ciste de grandes dimensions, recouverte par un tumulus, mise au jour en 1982 par l'équipe de M. Andronikos, dans la zone Est du cimetière qui s'étend entre Vergina et Palatitsia. La tombe, pillée dans l'Antiquité, n'a pas encore fait l'objet d'une publication complète[2]. A cause de ses grandes dimensions, elle avait été recouverte par une double série de larges blocs de poros (pl. 62.1). Elle se compose d'une vaste chambre funéraire avec deux grandes colonnes, dont les chapiteaux sont séparés, sur l'axe médian. Sur la section Nord a été construit un banc, sur une base en poros. Les parois de la tombe étaient enduites d'un fin mortier, coloré en jaune sur la partie basse et en blanc sur la partie haute. Une frise végétale sépare ces deux zones, et constitue le décor essentiel de la chambre funéraire, développé entre deux filets rouges sur toute la longueur des murs. Le seul autre élément peint de la tombe est une colombe figurée sur le mur ouest, au-dessus de la frise (pl. 62.2). Elle est peinte en gris, avec le bec et les pattes roses. La tombe est datée par le fouilleur, sur la base des restes du mobilier funéraire, vers 350 av. J.-C. et l'occupant a été identifié, avec vraisemblance, comme une femme[3].

Les éléments du décor végétal trouvent des analogies significatives avec les frises peintes de trois tombes plus tardives, deux tombes à ciste, une découverte à Pella (tombe 2001)[4] et la tombe II d'Aineia[5], et la tombe « macédonienne » B de Korinos[6]. Si l'on accepte la datation du fouilleur[7], la frise de Palatitsia est plus ou moins contemporaine de celle qui décore la

[1] Sismanidis 1997, 89, 98, 173.

[2] Andronikos *et al.* 1989, 348-49 fig. 2 ; *Vergina 1999* 40 fig. 47.

[3] *Ibid.*

[4] Lilimbaki-Akamati 2002.

[5] Vokotopoulou 1990, pl. 1-4.

[6] *Pydna* 11 ; Brécoulaki 2000, fig. 2.

[7] Compte tenu de la liberté avec laquelle sont rendus les motifs végétaux et de leur présence dans des tombes datées du troisième quart et de la fin du IV^{e} s. av. J.-C., la datation proposée par le fouilleur semble très haute. Toutefois, avant d'en tirer des conclusions définitives il faudra attendre la publication complète du monument.

corniche du trône de la « tombe d'Eurydice ». Cependant, sur la frise de Palatitsia, le rendu libre des tiges sinusoïdales et des volutes en formes des spires entrecroisées créant l'impression de la profondeur, démontre, malgré sa qualité picturale moyenne, les possibilités accrues de la peinture par rapport au relief, pour ce type de représentations. Nous signalons, en ce qui concerne l'emploi de la couleur, la présence d'une gamme relativement limitée, composée de jaune, de rouge et de rose (nous y retrouvons les teintes que le peintre emploie respectivement pour l'enduit coloré en jaune, les filets rouges, les pattes et le bec roses de la colombe) et il applique un ton de bleu virant vers le turquoise, pour indiquer les culots d'acanthes et les pétales des fleurs. Les tiges sont peintes en blanc-gris directement sur un fond bleu-noir uniforme, sans réserves gardées sur l'enduit blanc, avec des ombres polychromes rendues en des tons pâles de jaune et de bleu-ciel. Le rendu schématique de la colombe par des aplats de gris plus ou moins dilué révèle des affinités stylistiques avec les colombes figurées sur la tombe de Dervéni et en particulier sur le mur Est de la tombe à ciste II d'Aineia[1], motif fréquemment adopté dans l'iconographie funéraire féminine, parmi d'autres objets qui renvoient aux diverses activités de la défunte[2].

[1] Vokotopoulou 1990, 5.

[2] La colombe est figurée dans six tombes à ciste, dont l'occupant a été toujours identifié comme une femme : tombe à ciste de petites dimensions à Kopanos, dont il constitue le seul décor peint (Missaïlidou-Despotidou 1990, 127-34 fig. 17), tombe de Pella (Karamanoli-Siganidou 1976, 261 pl. 201b), tombe de Dervéni (Tzanavari 1996, 468), tombe II d'Aineia (Vokotopoulou *supra*), tombe d'Amphipolis-Kastas (Lazaridis 1993, fig. 44), tombe d'Amphipolis (Malama 2001). Sur le symbolisme de la colombe voir A. Kostoglou-Despini, *Προβλήματα της παριανής πλαστικής του 5ου αι. π.Χ.* (Athènes 1979) 113. La colombe est considérée comme un symbole déterminant de la déesse chtonienne à double substance d'Aphrodite-Perséphone (sur la présence des colombes dans des sanctuaires de Déméter et Koré voir A. Daffa-Nikonanou, *Θεσσαλικά Ιερά Δήμητρος και κοροπλαστικά αναθήματα* [Volos 1973] 136 pl. 14 fig. 1 ; M. Bell, « The Terracottas », *Morgantina Studies I* [1981] 227 pl. 133 ; Lilimbaki-Akamati 1996, 53 et 74 n° cat. 231-234).

LEFKADIA - MIEZA / NAOUSSA

12. « TOMBE DES PALMETTES »
(pl. 63-73)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT

La « tombe des Palmettes » fut découverte par hasard, durant l'hiver de 1971 par K. Rhomiopoulou à Lefkadia, l'ancienne Miéza[1]. Elle constitue l'un des exemples les mieux préservés de tombe macédonienne de grandes dimensions avec façade ionique[2] (pl. 63). Une première datation du fouilleur, basée essentiellement sur le style des peintures qui ornent la façade et l'antichambre, la situait dans la deuxième moitié du III^{e} s. av. J.-C. Mais elle a été reconsidérée depuis, d'une part après examen de la totalité des restes du mobilier, une fois restaurés – en particulier les fragments d'ivoire –, d'autre part en fonction des aspects techniques du style de la décoration peinte, et de leur confrontation avec d'autres monuments peints découverts ultérieurement, comme la tombe d'Aghios Athanassios. La datation actuelle proposée pour la tombe se situe vers la fin du IV^{e} s. ou dans le premier quart du III^{e} s. av. J.-C.[3].

La tombe se compose d'une antichambre de 4,08 m de largeur, de 2 m de profondeur pour une hauteur de 5,14 m et d'une chambre principale de 4,05 m de largeur et de 5,10 m de profondeur. L'entrée de la tombe était bloquée par six plaques de poros. Les deux pièces communiquent par une porte de marbre blanc à deux battants, d'une hauteur de 3,50 m pour une largeur de 0,90 m chacun. La hauteur de la façade est de 6,25 m (elle dépasse la hauteur de la voûte) pour 5,25 m de largeur. Elle est composée de quatre demi-colonnes ioniques engagées, surmontées d'une architrave et d'un fronton à trois antéfixes qui conservent encore aujourd'hui une riche et vive polychromie. Un enduit blanc appliqué de manière très élaborée sur les surfaces de la façade recouvre les irrégularités des pierres de poros en

[1] Pandermalis 1972, 181 ; Rhomiopoulou 1973, 87-92 pl. I en couleurs ; Gossel 1980, 192-200 ; Gigante 1980, 108-13 ; Fedak 1990, 104-105 ; Rhomiopoulou 1997, 30-35 ; Rhomiopoulou, Brecoulaki 2000. Sur l'identification de Miéza avec la région comprise entre Naoussa, Kopanos, Hariessa et Lefkadia et sur l'historique des découvertes archéologiques, voir Petsas 1966, 5-14 avec une riche bibliographie (en particulier 5-6 note 3) ; Hammond 1972, 163-64 ; G. Touratsoglou, *Λευκάδια Ημαθίας* (1974) 3 ; P. Petsas, « Mieza », *in* : R. Stilwell (éd.), *The Princeton Encyclopedia of Classical Sites* (Princeton 1976) 577 ; M. B. Hatzopoulos, « Χώρα και κώμες της Βέροιας », *in* : *Μνήμη Δ. Λαζαρίδη* (Athènes 1990) 58 ; Rhomiopoulou 1997, 7-20 ; K. Rhomiopoulou, B. Schmidt-Dounas, *Das Palmetten Grab in Mieza*, sous presse.

[2] Sur d'autres exemples de façades ioniques, voir les tombes de Langada-Dervéni (Macridy 1911, 193-215 ; Pandermalis 1972, 181 ; Gossel 1980, 142-53 ; Sismanidis 1985, 49-54 fig. 6-10), d'Aghios Athanassios (Pandermalis 1972, 178 ; Gossel 1980, 86-91), « Rhomaios » à Vergina (Rhomaios 1951 ; Pandermalis 1972, 181 ; Gossel 1980, 251-59 ; Miller 1982, 153 et 157 ; Andronikos 1984, 31-35 fig. 11 ; Petsas 1983, 443-49 fig. 1).

[3] Rhomiopoulou, Brecoulaki 2002, 108.

imitant l'aspect physique du marbre blanc, pratique attestée sur la plupart des tombes macédoniennes qui portent un décor peint. Sur le fronton, haut de 1 m, est représenté un couple en position couchée. Le schéma décoratif de l'antichambre consiste en une plinthe basse, des orthostates en jaune, un bandeau noir en saillie et une zone médiane en jaune couronnée par un deuxième bandeau en relief, noir. Le plafond est décoré de motifs floraux de grandes dimensions. Les murs de la chambre funéraire sont décorés selon un système analogue à celui de l'antichambre. Nous y retrouvons la plinthe basse, des orthostates noirs couronnés d'un bandeau blanc en saillie, une zone médiane rouge et un bandeau noir. Le plafond est enduit d'un mortier jaunâtre. La partie basse de la paroi sud de la chambre funéraire est occupée par un long banc, construit de pierres de poros. Sur la paroi Est, une *theke*, construite elle aussi de pierres de poros, et mesurant 1,60x0,86x0,60 m, avec une ouverture au milieu pour recevoir une boîte en bois ou en métal, contenait les restes des os et les cendres du défunt. Les surfaces extérieures de cette *theke* étaient décorées d'un rameau d'olivier peint[1]. La tombe a été pillée non seulement dans l'antiquité, mais aussi durant les temps modernes. Il n'y a donc que de très pauvres restes du mobilier qui nous soient parvenus[2].

LA POLYCHROMIE DES ELEMENTS ARCHITECTURAUX DE LA FAÇADE (pl. 63.1)

L'application de couleurs vives et contrastées est réservée à la partie supérieure du monument – l'architrave et le fronton – de manière analogue à la « pseudo-façade » ionique de la « tombe d'Eurydice » à Vergina. Du rouge, du bleu et un jaune-gris ont été employés pour souligner certains détails sur les chapiteaux ioniques et une ocre jaune mélangée à du noir a servi au peintre pour rendre les ombres des cimaises ioniques et des astragales et susciter l'impression du relief, pratique constante sur les façades des tombes macédoniennes où l'intérêt pour des effets de trompe-l'œil se manifeste de manière systématique. L'architrave est à deux fasces, la frise étroite est décorée de palmettes et de fleurs de lotus qui alternent, se détachant sur un fond bleu-noir (pl. 63.1,64). En dessus de la frise, de bas en haut, sont indiqués : un astragale à perles et pirouettes peint en gris-jaune ; un *kymation* ionique à oves et dards réalisé avec cette même couleur gris-jaune pour rendre les ombres et avec ajout ponctuel de rouge ; une ligne bleu clair d'une extrême finesse, impossible à distinguer de loin, qui sépare le *kymation* de la bande rouge où sont représentés des anthémia en blanc, aujourd'hui presque entièrement disparus ; enfin, une ténia jaune sur laquelle repose la frise végétale, légèrement enfoncée. En dessous de la frise, entre deux bandes

[1] Un rameau d'olivier peint décorait aussi l'intérieur de la tombe B de Dervéni. Voir Themelis, Touratsoglou 1997, 62-63 fig. 14-16.

[2] Il s'agit de fragments d'ivoire et de verre qui appartenaient à la décoration d'un lit funéraire ; d'une quarantaine de rosettes en bronze doré qui décoraient un habit ou une étoffe ; de fragments d'argent portant un décor floral, qui de toute vraisemblance appartenaient à un coffre en bois et des fragments d'une couronne funéraire dorée. Dans les restes du bûcher, découverts derrière la tombe, ont été recueillis des fils d'or appartenant à un habit brûlé ainsi que des tessons de vases attiques à vernis noir et des fragments de vases de fabrication locale, datés par le fouilleur vers la fin du IV^{e} et le début du III^{e} s. av. J.-C. (Rhomiopoulou 1997, 35).

rouges, une série de denticules en relief se détachent sur un fond noir et un *kymation* lesbique en bleu et rouge complète le décor de l'entablement.

Le fronton de la tombe témoigne d'un traitement chromatique analogue (pl. 64) : le *kymation* dorique reprend la combinaison traditionnelle du rouge et du bleu et la frise végétale de la faîtière, couronnée d'une tainia rouge, est similaire à celle de l'entablement, quoique plus étroite et moins élaborée. Une ténia en jaune vif au-dessus du *kymation* dorique horizontal, accentue encore l'effet de polychromie. A l'intérieur du tympan, juste au-dessous de la corniche blanche en saillie, est peint un *kymation* lesbique en rouge et bleu, analogue à celui de l'entablement. Les antéfixes impressionnantes qui couronnent le fronton reprennent l'harmonie chromatique des autres éléments architecturaux[1]. Du bleu foncé pour les pétales, du rouge pour le cœur. Un jaune particulièrement vif et un rose y sont aussi employés de manière sélective[2]. L'impression chromatique de l'ensemble de la façade, la composition figurée du tympan incluse, est basée, essentiellement, sur l'application de la triade des primaires : du rouge, du bleu et du jaune. La combinaison entre le bleu et le rouge prédomine. Le bleu foncé sert de fond, sur lequel se détachent les motifs végétaux ainsi que la composition figurée du tympan. Le vert olive, l'orangé, le rose pâle et le jaune vif sont appliqués avec parcimonie, seulement pour indiquer des détails.

Une polychromie inhabituelle apparaît dans la décoration des chapiteaux d'antes, de part et d'autre de l'entrée de la tombe : elle ne reprend pas exactement celle de la façade mais introduit le spectateur à une gamme de couleurs plus « florides », qu'il va retrouver sur la grande composition florale qui occupe la voûte de l'antichambre (pl. 68.1). C'est ainsi que la bichromie traditionnelle du bleu et du rouge pour le *kymation* dorique n'est plus conservée, et fait place à une polychromie – unique pour le moment sur les tombes macédoniennes – basée sur la juxtaposition du mauve-rose, du vert, du noir et du rouge très vif. Il nous semble intéressant de souligner ici que sur les côtés des chapiteaux d'antes à droite et à gauche de l'entrée de la tombe, qui sont encore visibles de l'extérieur, la combinaison du bleu et du rouge pour le *kymation* ionique est conservée, ainsi que le bleu pour le *kymation* dorique[3], malgré l'introduction innovante d'autres couleurs. Ce n'est que sur les côtés des chapiteaux qui sont visibles uniquement de l'intérieur de l'antichambre, que le peintre-décorateur « altère » ces harmonies chromatiques en mettant, sur le *kymation* ionique, à la place du rouge un mauve-violet et sur le *kymation* dorique, à la place du bleu une couleur noire, par analogie, peut-être, avec la bande noire qui court tout au long des murs de l'antichambre. Sur la façade de la « tombe du Jugement Dernier », nous constatons aussi l'emploi de quatre

[1] Nous retrouvons des antéfixes à anthémia, de dimensions nettement plus réduites, sur le fronton de la tombe à façade dorique d'Aghios Athanasios, voir P. Petsas, « Ἅγιος Ἀθανάσιος », *ΑΔ* 22 (1967) *Χρονικά* 399-400 pl. 302, 303 fig. 21 ; K. Rhomiopoulou, « Μακεδονικὸς τάφος Ἁγίου Ἀθανασίου νομοῦ Θεσσαλονίκης », *ΑΔ* 29 (1973-1974) *Χρονικά* 677.

[2] Un acrotère qui porte un anthémion en relief a été récemment mis au jour dans la nécropole de Dervéni, l'ancienne Létè. De style nettement plus rigide que les acrotères en ronde bosse de la tombe des Palmettes, il conserve tout de même une riche polychromie composée, essentiellement, de bleu, de rouge, de vert et de rose ; voir K. Tzanavari, « Πώρινη ανθεμωτή επίστεψη από το νεκροταφείο της αρχαίας Λητής », *in* : *Color in Ancient Greece* 129-46.

[3] Dinsmoor 1950, 179 ; Walter-Karydi 1986, 31.

couleurs différentes pour rendre le *kymation* dorique de la façade[1]. Dans ce cas toutefois, nous retrouvons l'alternance du bleu et du rouge pour la zone supérieure du *kymation* et c'est seulement sur la zone inférieure que cette bichromie est remplacée par deux nuances de marron, une plus claire et une plus foncée. Nous n'avons pas ici l'alternance de quatre couleurs de suite pour les deux zones, ni l'effet de polychromie vivace, créée sur le chapiteau de la « tombe des Palmettes ».

LES PIGMENTS ET LEUR APPLICATION

Six échantillons ont été prélevés sur les motifs architecturaux peints de la façade, trois sur les chapiteaux des antes et un échantillon sur l'antéfixe centrale du fronton (voir tableaux 5.1, 5.3, 5.5 et pl. IV-V dans le CD). Les pigments identifiés consistent en un groupe assez commun qui comprend l'ocre rouge, l'ocre jaune, le bleu égyptien et le noir de carbone, et en un groupe moins fréquent qui comprend le cinabre, la laque de garance, la malachite, le blanc de plomb et très probablement la mimétite. Tous ces pigments, à l'exception du blanc de plomb, sont employés de manière sélective pour indiquer une série de détails que l'on distingue à peine aujourd'hui.

L'ocre rouge et l'ocre jaune ont été employées pour réaliser les bandes qui portent respectivement ces mêmes couleurs, appliquées en aplats uniformes. Sur l'échantillon LB.2, prélevé sur la bande rouge horizontale du linteau, nous observons une couche d'ocre rouge appliquée pure sur le mortier à base de chaux. Sur la coupe stratigraphique de l'échantillon LB.4, prélevé sur le *kymation* dorique du tympan, nous distinguons une couche jaunâtre composée d'ocre jaune mélangée à du noir de carbone. L'ajout du noir dans ce mélange réduit, effectivement, l'intensité de la couleur obtenue. D'un intérêt particulier est l'emploi de l'ocre rouge, sur le *kymation* dorique, en tant que sous-couche colorée pour le cinabre : sur la coupe de l'échantillon LB.3 nous observons la différence de granulométrie entre les deux couches de couleurs, c'est-à-dire la finesse du grain de l'ocre par rapport au grain plus gros du cinabre. Le rouge qui résulte de ce processus est plutôt foncé et ne vire pas vers l'orangé comme, par exemple, la couleur macroscopique de l'échantillon LB.9, prélevé sur le *kymation* ionique de l'ante, où l'on observe une fine couche picturale qui se compose essentiellement du cinabre. Selon Pline, 35.33[2] la rubrique de Lemnos[3] s'employait en sous-couche pour le cinabre, ou pour le falsifier. Il nous semble, cependant, que la fonction principale de cette sous-couche n'est pas tant fondée sur des critères économiques (falsification du cinabre) que sur des critères pratiques et esthétiques : d'une part, l'application de l'ocre en sous-couche permet une meilleure fixation du cinabre, grâce à son

[1] Petsas 1966, pl. B΄ 3.

[2] « Certains ont prétendu reconnaître dans la *sinopis* une espèce de rubrique de seconde qualité, car il donnaient la palme à la rubrique de Lemnos. Celle-ci est très proche du minium et elle a été très en vogue dans l'antiquité en même temps que l'île qui la produit. On ne la mettait en vente que cachetée, d'où le nom de *sphragis* qu'on lui a également donné. On l'utilise en couche sous le minium et aussi pour falsifier ce dernier. » Trad. Croisille 1985, 153-54 avec notes.

[3] F. W. Hasluck, « Terra Lemnia », *ABSA* XVI (1909-1910) 220-31 ; F. L. W. Sealy, « Lemnos », *ABSA* XXIII (1918-19).

grand pouvoir absorbant[1] et d'autre part elle est susceptible d'altérer sa teinte originale selon les exigences du peintre[2]. Le bleu reconnu sur la façade de la « tombe des Palmettes », une teinte foncée et une teinte plus claire, a été identifié comme du bleu égyptien (pl. 71.2). La couche de bleu clair que l'on observe sur l'échantillon LB.7, est un mélange de blanc de plomb, de bleu égyptien et de particules d'ocre jaune. Le blanc de plomb sert à éclaircir la teinte du bleu et l'ajout d'ocre jaune lui confère un ton plus chaud et une teinte légèrement verdâtre. Ce même bleu était aussi employé pour obtenir du mauve, une fois mélangé à la laque de garance. Il s'agit en fait, d'un mélange par superposition, effectué très probablement au cours du travail et non pas à l'avance sur la « palette » du peintre, puisque l'on arrive à distinguer une première couche de laque mauve-violette à laquelle se superpose une deuxième couche de bleu égyptien à gros grain (LB.1, LB.5 [pl. 70.1]). La microphotographie prise sur la surface de l'échantillon renforce cette hypothèse (pl. 70.2). Il faudra noter ici que les teintes mauves ou violettes ne peuvent pas être obtenues par le broyage des minéraux naturels[3], mais qu'elles sont toujours le produit des mélanges, dont un des plus fréquents consiste en du bleu égyptien ou du noir de carbone additionné d'une ocre rouge. Cependant, les teintes les plus saturées et les plus brillantes dérivent de colorants organiques – le plus souvent d'origine végétale – qui, selon leur mode d'utilisation (appliquées pures ou mélangées à du bleu égyptien), offrent une variété très riche des nuances chromatiques. La laque employée sur le chapiteau d'ante de la « tombe des Palmettes » a été identifiée à la laque de garance (Ant1), la *Rubia Tinctorum*, que nous allons retrouver, employée pure cette fois, sur la composition florale de l'antichambre, tandis que la présence de la pourpre conchylienne sur le *kymation* dorique de l'ante (L35) confirme un emploi sélectif de ces deux colorants organiques, selon le cas. Un échantillon minuscule, d'un jaune très vif, pris sur l'antéfixe centrale du tympan, a révélé la présence d'arsenic et de plomb, ce qui nous permet de supposer la présence du minéral mimétite[4] (LB.8), jamais identifié jusqu'à présent sur une autre peinture macédonienne. Les couleurs employées sur les différents éléments des motifs architecturaux de la façade ont été appliquées directement

[1] Sur la pratique des couches de fond colorées voir Augusti 1967, 35-37 ; Brecoulaki 2001, 26-27.

[2] Sur la fonction de cette pratique et sur le sens de *sublinere*, voir Lepik-Kopaczynska 1958, 79-99 et Rouveret 1989, 258. L'auteur propose de voir dans ce procédé une confirmation de sa théorie, selon laquelle les couleurs «florides» auraient une fonction de « glacis ». Néanmoins, cette interprétation nous semble peu probable si l'on considère d'une part que la pratique des sous-couches colorées n'est pas réservée à la catégorie des pigments «florides» (la superposition du bleu égyptien sur un fond noir est la plus commune) et d'autre part que le cinabre est un pigment minéral opaque et granuleux, qui n'a rien à voir avec un « glacis », lequel devrait au moins présenter une certaine transparence, comme celle des laques organiques par exemple.

[3] Le seul minéral employé comme pigment qui donne une teinte pourpre-violette mais de tonalité très pâle, est la fluorite. Il s'agit d'un minéral largement répandu en veines, isolé ou servant de gangue à des minerais métalliques. Elle fut aussi employée comme pierre semi-précieuse, avec laquelle on a façonné des vases et des ornements dès l'antiquité. Son emploi dans la peinture ancienne n'a jamais été constaté jusqu'à présent (*Minéraux* 60 ; A. Chermette, *La Fluorite* [Paris 1986] ; M. Richter, O. Hahn, R. Fuchs, « Purple Fluorite : A little known artist's pigment and its use in late Gothic and early Rennaissance painting in Northern Europe », *Studies in Conservation* 46 [2001] 1-13).

[4] Il s'agit d'un pigment appartenant à la famille d'arséniates de plomb (*arsenic yellow*). Sur ces minéraux voir *Pigment Compendium* 222-23.

sur un enduit blanc qui recouvre les irrégularités des pierres de poros. Comme nous le verrons pour la peinture figurée du tympan, ici aussi la technique mise en œuvre est celle de la détrempe. L'échantillon L3 contenait de la gomme adragante mélangée à une gomme d'arbre fruitier, tandis que l'analyse de l'échantillon L35 a confirmé l'emploi de l'œuf. Aucune trace de dessin préliminaire n'a été détectée, sauf les incisions du compas sur les chapiteaux ioniques des colonnes engagées, pour tracer des cercles. L'exécution de tous les éléments décoratifs peints témoigne d'une rapidité et d'une expertise élevée dans ce type de décor ainsi que d'un goût prononcé pour une polychromie riche et vive.

L'EXECUTION DE LA FRISE VEGETALE DE L'ENTABLEMENT

Pour l'exécution de la frise végétale de l'entablement, le peintre a appliqué sur une couche uniforme grise, composée de noir de carbone mélangé à la chaux, les couleurs qui servent au modelage des motifs végétaux. Nous n'arrivons pas à distinguer nettement l'existence d'un dessin préliminaire, mais son emploi reste très probable[1]. En tout cas, il ne s'agit pas ici d'une répétition austère des motifs végétaux comme sur la « tombe d'Eurydice », mais d'une exécution à main levée, où l'on arrive à distinguer des différences entre les dimensions et les formes des éléments floraux. Une couleur vert pâle a servi au modelage des pétales. Les feuilles d'acanthe sont rendues avec un vert-jaune plus chaud qui est composé d'un mélange d'ocre jaune et du noir de carbone et de bleu égyptien (LB.6). Des grains de bleu égyptien y sont ajoutés, ainsi que du blanc de plomb (pl. 71.1). Dans l'échantillon LB.10 nous avons identifié quelques grains de malachite destinés à rendre la teinte plus verte (pl. 72). Il s'agit en fait d'un vert obtenu par mélange et qui, par conséquent, n'a ni la brillance, ni la saturation des verts naturels à base de cuivre (malachite, conichalcite) appliqués purs, identifiés respectivement sur le trône de la « tombe d'Eurydice » et sur la kliné funéraire de la tombe de Philippe II à Vergina. Pour le rouge foncé le peintre s'est servi d'une ocre et pour le rose d'une laque organique. Particulièrement intéressant est l'emploi du blanc de plomb pur, qui reprend la forme des pétales et y indique les rehauts lumineux. Nous retrouvons cette technique, mise en œuvre selon une méthode très similaire, pour l'exécution du décor floral de la grande composition de l'antichambre. Il nous semble utile de remarquer ici que l'exécution de cette petite frise présente des analogies dans le traitement et dans l'exécution avec celle de la grande composition florale qui recouvre la voûte de l'antichambre et que nous allons examiner en détail par la suite. A noter que le blanc de plomb est un pigment qui n'est pas employé sur la peinture du fronton de la façade.

La confrontation de l'entablement de la « tombe des Palmettes » avec celui de la « tombe d'Eurydice », antérieure d'au moins un demi-siècle, nous semble à cet égard instructive. En ce qui concerne la gamme des couleurs employées nous constatons que le vert vif et saturé, appliqué par le décorateur de la « tombe d'Eurydice » pour peindre les bandes au-dessus et

[1] Un dessin préliminaire pour la mise en place du décor a été observé sur une frise d'anthémia qui décore la partie basse des socles de la tombe de Phoinikas.

en-dessous de denticules blanches, afin de faire mieux ressortir leur volume, n'est pas attesté sur la « tombe des Palmettes ». Ici à la place du vert on a une ocre rouge et à la place du rouge vif qui sert de fond aux denticules on a du noir de carbone. La prédilection pour l'emploi des matériaux onéreux sur la « tombe d'Eurydice », que nous avons déjà soulignée, et qui se reflète justement dans le choix des pigments comme la malachite, le cinabre et en particulier dans l'application, sur les chapiteaux, de la feuille d'or – reprenant le décor somptueux du trône – ne se retrouve pas sur la « tombe des Palmettes », où l'on observe en revanche l'emploi d'une palette plus variée qui comprend deux nuances de rouge, deux nuances de bleu, de jaune, de rose, et un vert olive. Par ailleurs, si l'on compare l'exécution des frises végétales sur les deux tombes, nous constatons, en fait, les différences suivantes : sur la frise de la « tombe d'Eurydice » les motifs végétaux se caractérisent par une certaine raideur et sont soumis à une précision presque géométrique, dont la répétition systématique fait penser à l'emploi d'un carton. Les contours sont parfaitement nets, les extrémités des pétales sont pointues – le pétale central se termine en losange – et les motifs floraux se détachent sur le fond bleu-noir, évoquant des motifs en relief. Les couleurs sont appliquées à plat, renforçant l'intensité des pigments purs, et un ombrage systématique en gris modèle à peine le volume des pétales. Sur la frise de la « tombe des Palmettes » les formes des motifs acquièrent un caractère nettement plus souple et plus animé, les extrémités des pétales sont arrondies et deviennent plus plastiques, se détachant toujours sur ce même fond sombre, constitué d'une couche de noir de carbone à laquelle se superpose une couche de bleu égyptien. Une volonté d'introduire plus de réalisme semble s'y manifester. Les pigments ici, ne sont pas appliqués purs, mais ils résultent souvent de mélanges au moyen desquels on obtient des couleurs plus nuancées et moins saturées. Le vert, par exemple, comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, n'est pas un pigment pur comme la brillante malachite de la « tombe d'Eurydice », mais un mélange de pigments plus communs. Enfin, les effets de clair-obscur atteints sur la frise de la « tombe des Palmettes » sont nettement plus subtils que ceux attestés sur la « tombe d'Eurydice », accentués par l'emploi d'un blanc couvrant et onctueux pour suggérer les lumières, qui se superpose à la couleur grise employée pour définir les masses des pétales et les faire ressortir.

LA COMPOSITION FIGUREE DU TYMPAN (pl. 64-66)

La composition figurée du tympan[1] représente un couple couché dans un schéma « pyramidant »[2], représentant selon toute vraisemblance les défunts, mais où l'on a reconnu

[1] Rhomiopoulou 1973, 90 ; H. Catling, « Archaeological Reports », *JHS* 93 (1973) 22 ; Rhomiopoulou 1997, 33 ; Tripodi 1991, 154 ; Rouveret 1989, 208-209.

[2] Sur la représentation des figures allongées voir les lits peints de la tombe de Potidée, de la tombe II du tumulus Bella et d'Amphipolis. Sur les couples en position étendue dans les scènes de *symposia*, voir en particulier la tombe III d'Aghios Athanassios. Sur la disposition des figures du tympan de la tombe macédonienne de Phoinikas voir Tsimbidou-Avloniti 1987, 261-65 fig. 1 et Tsimbidou-Avloniti 2005, 46 sq. Une femme en position couchée est figurée aussi sur la stèle peinte de Rhodiou, à Démétrias (Arvanitopoulos 1928, pl.

également les divinités infernales, Pluton et Perséphone[1]. A gauche, un homme plutôt âgé, aux cheveux châtain clair portant une couronne de feuilles (de laurier ?) rouge foncé et une barbe grise, il est vêtu d'un long chiton rouge de type ionien et d'un *himation* gris-jaune qui recouvre son épaule droite et se déploie sur la partie inférieure du corps. De la main gauche il tient une grande clef (de type « homérique », qui ressemble à celle d'un temple, à moins qu'elle ne fasse allusion à l'entrée des Enfers), à laquelle est suspendu un ruban[2]. Sa tête est tournée vers la droite et son regard semble s'arrêter sur la figure féminine qui est représentée à côté de lui, vêtue quant à elle d'un *himation* brun-jaune et d'une espèce d'écharpe violette qui lui voile la tête (ou peut-être s'agit-il de la partie supérieure d'un seul *himation*, comparable à celui que porte l'Océanide sur la peinture de la « tombe de Perséphone »[3]. Sur sa main droite et son coude replié, qui s'appuie sur un rocher de couleur noire, repose le poids de sa tête, et le bras gauche, également fléchi, se cache derrière l'*himation*, formant ainsi un schéma triangulaire, motif récurrent durant le IV^{e} s. av. J.-C., que nous avons déjà rencontré sur la figure assise de Déméter dans la « tombe de Perséphone » à Vergina[4]. Nous constatons cependant que le peintre, dans sa tentative d'adaptation de ce schéma à une figure allongée, ne réussit pas à représenter le corps féminin dans une position naturelle, comme celle qu'adopte la figure assise de Déméter. Il crée ainsi une distorsion de la partie supérieure du corps, représentée presque de face, tandis que les jambes sont représentées de profil, disposition peu confortable sinon impossible et qui contraste avec la posture détendue de l'homme, mais qui crée un équilibre formel en remplissant la partie droite du tympan de manière symétrique à la partie gauche. Le visage féminin est légèrement tourné vers la gauche, et son regard aux yeux entrouverts ne croise pas celui de l'homme, mais il se perd plutôt dans le vide en dehors du cadre pictural[5].

IX). Voir également le diadème en argent du Metropolitan Museum de New York, provenant d'une tombe datée du IV^{e} siècle, avec composition pyramidante de Dionysos et Ariane entourés des motifs floraux (*BMetrM* 1906).

[1] 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 ιερειών και των ιερέων στην αρχαία ελληνική τέχνη* [Athènes 1990] 35 n. 93-98). L'identification du couple avec les dieux des Enfers a été proposée aussi par K. Rhomiopoulou (Rhomiopoulou 1997, 33 ; voir aussi Hatzopoulos 2006, 134-35). Il s'agit effectivement d'une hypothèse plausible, compte tenu de la popularité que connaît ce sujet en Macédoine dans le milieu funéraire. Mais il y a pourtant des problèmes : les traits personnalisés du visage de la femme, qui font penser plutôt à un portrait, ainsi que la barbe grise de l'homme, qui évoque un personnage âgé, et ne renvoie pas directement au dieu omnipotent et vigoureux des Enfers. Par ailleurs le chiton à manches longues ne représente pas non plus un attribut de Pluton et il faudra chercher d'autres parallèles pour soutenir une telle identification.

[2] Pour le type de clef, voir Mantis *op. cit.*, 50-51. Il nous semble que la clef n° K11 est la plus proche de celle que tient Pluton à la « tombe des Palmettes ». Pluton, dieu chtonien, se présente dans la tradition littéraire en tant que gardien des clefs de l'au-délà (*πυλάτης*, *πυλάοχος*). Pausanias (5.20.1) décrivant la table chryséléphantine de Kolotès à Olympie décrit Pluton tenant la clef de l'au-délà.

[3] Andronikos 1994, 69-72 pl. IX.

[4] Andronikos 1994, 73-79 pl. X.

[5] La tête féminine représentée sur le plafond à caissons peint de la tombe de Chipka en Bulgarie, se détachant sur un fond bleu-noir, témoigne d'un traitement qui s'apparente à celui du visage féminin de la « tombe des Palmettes ». Voir G. Kitov, « Un tombeau-mausolée thrace récemment découvert près de Chipka dans la région de Kazanlak », *Art in Bulgaria* 7 (1993) 2-5 ; G. Kitov, M. Krasteva, « A 4th century B.C. Thracian Royal Tomb

FORME ET COULEUR

Le couple 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, bien qu'elles soient moins saturées (pl. 64). Les couleurs qui prédominent sont le gris-bleu du fond, le rouge et le jaune des draperies. Le mauve-violet sert de complément au jaune-brun sur le chiton de la femme et s'applique aussi sur l'épaule et les manches du long chiton rouge de l'homme, sur une bande dans la partie inférieure de son *himation* ainsi que sur ses chaussures. Les passages de couleurs sont nuancés et l'œil n'est pas frappé par de forts contrastes chromatiques. La combinaison du jaune-brun et du mauve-violet ainsi que celle du rouge et du bleu employée sur les habits est très fréquente sur les peintures de Macédoine, comme on peut le constater, par exemple, sur la « tombe de Perséphone » (figure de l'Océanide), sur la façade de la « tombe du Jugement », sur la frise de la tombe d'Aghios Athanassios ou sur les figures peintes à l'intérieur de la grande tombe à ciste récemment mise au jour à Pella. Il s'agit d'une prédilection esthétique évidente pour les combinaisons entre le jaune et le mauve, deux couleurs complémentaires, et entre le rouge et le bleu, deux couleurs opposées[1].

Pour ce qui concerne le traitement des visages et des mains, les seules parties visibles des corps, nous constatons une différence de couleur entre les carnations que le peintre emploie pour l'homme et pour la femme et que nous avons déjà rencontrées dans la représentation des dieux infernaux sur le dossier du trône de la « tombe d'Eurydice » et sur les figures mégalographiques qui ornent la façade de la tombe I du tumulus Bella. Un rose pâle est employé pour rendre les carnations de la femme, tandis que pour le visage et les mains masculins, un ton rosâtre nettement plus foncé et plus chaud y a été choisi. On ne distingue pas de lignes de contour (pl. 65). Le traitement de ces visages, et en particulier du visage féminin qui est le mieux préservé, est basé sur des passages de tons nuancés et sur une polychromie assez variée. Le peintre procède par un système d'ombrage progressif sur la teinte du rose pâle qui lui sert de base pour les carnations ou qu'il garde en réserve pour indiquer les parties les plus lumineuses du visage, en particulier sur le nez et le front, qui

---

from the Kazanlak region », *Talanta* 24-25 (1992-1993) 59-74 ; J. Valeva, « Tombeaux monumentaux thraces et macédoniens », *Problèmes de l'art* 3 (1994) 55-62 ; A. Barbet, G. Kitov, J. Valeva, « Tombeau – Mausolée d'Ostroucha », *Arhéologia* 313 (Juin 1995) 62-66 ; Valeva 2005, 55 sq., fig. 5.1-5.11.

[1] La préférence pour ces combinaisons chromatiques particulières pouvait refléter aussi bien les colorations réelles des vêtements de l'époque, si l'on tient compte de l'emploi du safran (Cannon 1994, 94-95), de la pourpre et d'autres colorants organiques pour la fabrication des jaunes, des rouges et des violets (P. Kardara, « Βαφή, βαφεία και βαφαί κατά την αρχαιότητα », *Hesperia* 43 [1947] 447-53 ; Sandberg 1997 ; A. Tsoskounoglou-Misopolinou, « Πορφυρευτική : τέχνη και τεχνική », *in* : *Αρχαία Ελληνική Τεχνολογία, Πρακτικά, 1ο Διεθνές Συνέδριο Θεσσ/νίκης* [Thessalonique 1997] 351-55) destinés à teindre des étoffes, ainsi que des oxydes de fer contenus dans des minéraux naturels, récemment découverts sur l'acropole de Vergina dans les ruines d'une teinturerie ancienne, voir Faklaris 1997, 193-200. La remarque de J. Cage sur les couleurs des habits représentés dans la peinture figurée me semble significative : « In figure painting... the deployment of coloured drapery has always been a major vehicle for the free exercise of aesthetic choice... textiles are perhaps the coloured artefacts most expressive of social values and through these values, of ideas. » (Cage 1999, 50-51).

s'enchaînent en une forme continue, et de manière ponctuelle sur le menton. Des aplats d'un rose-orangé se superposent à la couleur rose de base pour accentuer les joues et une ombre en brun-gris modèle la partie latérale gauche du nez et les sourcils. Un ombrage similaire, en coups de pinceau assez larges, a été appliqué sur le cou. Les lèvres se distinguent par une couleur rouge à deux nuances et les yeux, entrouverts, se dessinent à peine dans une couleur uniforme grise, sans indication de la rétine. Les cheveux sont rendus en une couche uniforme de brun foncé, presque noir, à laquelle se superposent des traits épais d'un marron plus clair.

Il nous semble intéressant de confronter la tête voilée de Déméter sur la tombe de Vergina (pl. 21.2), à celle de la femme sur la « tombe des Palmettes », dont les similitudes dans l'expression et la posture ont été déjà signalées plus haut, mais dont l'exécution repose en fait sur des principes picturaux tout à fait différents. Il s'agit de deux exécutions qui reposent sur des initiatives opposées : sur la tombe de Vergina le peintre se sert d'un fond lumineux sur lequel il procède au modelage des volumes par indication des ombres – ici, la technique est basée presque exclusivement sur les qualités du dessin –, tandis que sur la peinture de la « tombe des Palmettes » le peintre se sert d'un fond sombre pour y indiquer d'abord les zones lumineuses et ensuite définir les ombres au moyen d'une technique lente et copieuse. Il en va de même si l'on compare la tête masculine représentée sur la « tombe des Palmettes » avec celle de Pluton de la « tombe de Perséphone ». Nous retrouvons sur les deux figures de larges traits, une riche chevelure couronnée et une barbe abondante qui recouvre le visage en laissant apparaître les lèvres charnues, mais le traitement, là aussi, s'avère très différent. Le dynamisme du trait et la liberté qu'ont les coups de pinceaux sur la « tombe de Perséphone » et qui accentuent l'expressivité du visage de Pluton ne se retrouve guère sur le visage de la « tombe des Palmettes ». La transparence que maintient la couche picturale sur la tombe de Vergina en laissant apparaître le fond blanc qui intervient de manière déterminante dans l'effet esthétique final de l'image obtenue, est remplacée sur la « tombe des Palmettes » par l'application de couches picturales superposées qui recouvrent entièrement le support. Sur la « tombe des Palmettes » les formes sont refermées sur elles-mêmes et le fond sombre qui en marque les limites avec précision accentue encore cet effet, tandis que sur la « tombe de Perséphone » les formes sont ouvertes, plus mouvementées et plus expressives.

Une exécution assez sommaire est observée pour le rendu des mains. La main droite de la figure féminine est peinte en une couleur uniforme rose pâle, d'une tonalité proche de celle du visage, quoique encore plus claire, sans souci pour les détails ni modelage plastique des formes, tandis que sa main gauche est cachée derrière l'*himation*. Et les mains de l'homme sont représentées d'une manière analogue : les doigts charnus, aux extrémités amincies, sans indication des ongles, y sont exécutés très schématiquement, en une couleur uniforme rosâtre, relativement plate. Cependant, dans le rendu de la main gauche qui tient la clef, le peintre arrive à en suggérer le volume par l'application des ombres sur la paume.

Un traitement plus élaboré, visant à créer, au moins localement, l'impression du volume, apparaît en revanche sur les draperies et en particulier sur le chiton rouge de l'homme, où les plis sont réalisés avec un système d'ombrage progressif, basé sur l'emploi de quatre nuances de rouge, allant du rose clair, pour l'indication des « lumières », au rouge-marron et au rouge

foncé pour l'indication des ombres (pl. 66). Un ton intermédiaire de rose-orangé, qui correspond au ton moyen du chiton, a servi de base sur laquelle se superposent les couches colorées qui sont responsables de la création des effets de clair-obscur. Le rouge foncé a été appliqué soit en touches de couleur parallèles et juxtaposées – comme celle qui fait reculer le bras droit de Pluton en arrière – et où l'on distingue la forme arrondie de l'extrémité du pinceau employé par le peintre, soit en grands aplats uniformes pour la mise en place des zones ombrées plus étendues, soit avec un pinceau plus mince dont les traits fins sont visibles juste en dessous de la ceinture pour l'indication des plis et des replis du chiton. Nous constatons que sur la partie gauche de la partie supérieure du chiton, le peintre a appliqué ce même rouge foncé sur une zone verticale qui se juxtapose et qui contraste avec la couleur grise de l'*himation* qui tombe de l'épaule gauche de l'homme. Il s'agit, ici aussi, d'une zone ombrée que créent les plis en V que forme le chiton au centre du torse masculin, d'ailleurs réalisés de manière plutôt « maladroite », et que nous retrouvons en dessus des manches violettes, donnant au premier abord l'impression d'une bichromie plutôt que d'une zone ombrée. Il est très probable que dans son effort pour définir les ombres, le peintre y réussit jusqu'à un certain degré, mais ne parvient pas pour autant à toujours maîtriser le rendu des effets de clair-obscur suivant la direction de sa source lumineuse, censée venir d'en haut et de gauche. Cette « incertitude » dans la définition précise des ombres et des lumières se rencontre également dans le rendu de la main droite qui est éclairée d'en bas.

Sur les habits de la figure féminine nous observons un traitement analogue : pour l'exécution de l'*himation* le peintre s'est servi de trois nuances allant du jaune au brun-orangé, en passant par le jaune foncé. Pour la partie de l'*himation* qui lui voile la tête, deux nuances seulement ont été employées pour engendrer, par contraste, l'impression du clair-obscur : une nuance de rose clair, qui aurait servi comme couche de base à laquelle se superposent les ombres réalisées avec une couleur mauve-violette foncée (pl. 65). Un traitement analogue a été constaté dans l'exécution des draperies de la « tombe de Perséphone » à Vergina. Dans les deux cas, les peintres procèdent par de larges aplats de couleur foncée appliqués sur un fond plus clair qui sert de réserve lumineuse[1].

Considérée dans son ensemble, 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. La qualité et l'efficacité de l'exécution picturale n'est pas partout la même. A côté d'un élément pictural réalisé de manière élaborée, comme par exemple les riches replis du chiton au-dessous de la ceinture, qui évoquent correctement le volume, 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 du visage féminin au rendu plat de la main droite, réalisée en une couleur uniforme rose pâle, ou encore l'exécution raffinée de la main droite de l'homme à celle de sa main gauche, qui manque décidément de modelé plastique. Il semble, en fait, que le peintre se

[1] Nous retrouvons un traitement basé sur l'emploi de deux nuances chromatiques, une claire et une foncée, sur les draperies des figures ornant les lits peints de la tombe de Potidée (Sismanidis 1997, pl. 4-5).

serve de la couleur avec une certaine aisance, mais qu'il rencontre des difficultés dans le dessin plastique des formes : c'est de là que viennent très probablement les incertitudes que l'on peut constater dans le rendu des effets de clair-obscur.

Des rapprochements stylistiques entre les figures de la « tombe des Palmettes » et d'autres documents peints ou des mosaïques ont été proposés par K. Rhomiopoulou[1] et A. Rouveret[2], en particulier avec les fameuses peintures mégalographiques de Boscoreale[3], qui très probablement reproduisent des originaux grecs. Et de fait, malgré la distance chronologique qui sépare ces peintures et leurs contextes très différents, il est possible de relever certaines affinités dans les postures des femmes « nobles » (voir la « personnification de l'Asie » et la femme vêtue d'un long *himation* qui lui voile la tête, identifiable peut-être à une reine de Macédoine ou à une divinité), dont les modèles remontent sans doute à la sculpture de la première moitié du IV^{e} s. av. J.-C. Par ailleurs, nous constatons des ressemblances – à vrai dire assez lointaines – dans le traitement des draperies lourdes, aux plis abondants, ou encore dans la forme des visages féminins et des mains charnues qui s'amincissent à leurs extrémités. Si toutefois l'on compare l'exécution picturale de ces deux compositions, on se rend compte tout de suite que les peintures de Boscoreale ne présentent pratiquement aucune des incertitudes et des maladresses que nous avons relevées sur la « tombe des Palmettes », dans le rendu des effets de clair-obscur comme dans la saisie des formes par le dessin, et qu'elles se situent à un niveau de qualité picturale nettement plus élevé, notamment dans le modelage plastique des formes, qui parvient à suggérer la troisième dimension de manière convaincante.

---

[1] K. Rhomiopoulou évoque pour cette figure féminine le parallèle de la « famille royale » de Boscoreale, mettant une fois de plus l'art macédonien en relation avec les célèbres peintures romaines (Rhomiopoulou 1973, 90). Le premier rapprochement entre la peinture macédonienne et celle de Boscoreale fut établi par Ph. Petsas, à propos de la figure de Aiakos, figuré sur la façade de la « Tombe du Jugement » à Lefkadia, et de celle du Philosophe, représenté dans la villa de Fannius Synistor ; voir Petsas 1966, 132. S. Miller proposa aussi des parallèles entre le décor de la tombe de Lyson et Kalliklès, en particulier la représentation des boucliers et les peintures de Boscoreale (Miller 1974, 259) ; *ead.*, « Boscoreale and Macedonian Shields », *Ancient Macedonia* V (Thessalonique 1993) 965-74.

[2] A. Rouveret propose des parallèles avec les compositions de Boscoreale et de la Villa des Mystères, et en ce qui ce qui concerne le rendu des visages, des confrontations stylistiques avec la mosaïque d'Alexandre, celle figurant la personnification d'Alexandrie, signée par Sophilos (Rouveret 1989, 208). Ce dernier rapprochement avec le visage féminin de la mosaïque de Thmuis (Brown 1957, 38) comporte en effet une ressemblance stylistique forte avec le visage de la « tombe de Palmettes », en particulier dans la largeur des traits, la forme arrondie du visage, la forme du nez et des lèvres charnues.

[3] F. Barnabei, *La villa pompeiana di P. Fannio Sinistor* (Rome 1901) ; P. W. Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art* (Cambridge, Mass. 1953) ; M. Robertson, « The Boscoreale Figure Painting », *JRS* 45 (1955) 58-67 ; E. Simon, *Die Fürstenbilden von Boscoreale. Ein Beitrag zur hellenistischen Wandmalerei* (Baden-Baden 1958) ; B. Andreae, « Rekonstruktion des grossen Oecus der Villa des P. Fannius Synistor in Boscoreale », *in* : *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. Verschütteten Städten*, éd. B. Andreae, H. Kyrieleis (Recklinghausen 1975) 71-92 ; K. Fittschen, « Zum Figurenfries der Villa von Boscoreale » *ibid*, 93-100 ; M. L. Anderson, *Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of Art* (1987) 17-36 (Article réimprimé, publié dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Hiver 1987/1988).

MATERIAUX ET TECHNIQUES

La réalisation de la composition figurée du tympan présente des caractères fort intéressants, qui la distinguent du reste des peintures examinées dans cette étude. La particularité la plus frappante réside dans la pratique des superpositions multiples de couches picturales, attestée de manière systématique sur la totalité de la surface peinte (voir tableaux 5.1, 5.2, 5.5 et pl. II-III dans le CD). Il s'agit d'une pratique qui d'une part, visait à atteindre un résultat chromatique particulier, ce qui nous permet de mesurer le niveau de connaissances et d'expérimentations du peintre en matière artistique, mais a servi d'autre part à recouvrir des éléments peints que le peintre, selon toute vraisemblance, avait voulu supprimer au cours de son travail. Nous verrons plus loin que ce phénomène est localisé dans la partie droite de la composition, où est représentée la figure féminine.

Les étapes principales de l'exécution se distinguent en trois « préliminaires » et quatre « picturales », où la couleur est employée d'une part, pour obtenir un modelage des ombres et des lumières et une polychromie maîtrisée en vue de susciter l'impression du volume, et d'autre part pour créer le fond sur lequel se détachent les figures.

LES ETAPES PRELIMINAIRES

La préparation de la surface du tympan

La préparation du support pictural sur la surface du tympan (composé de pierres de calcaire) consiste en l'application de deux couches successives de mortier à base de chaux. La première est assez rugueuse, épaisse de 1,5 à 2 cm et composée de chaux, de sable de rivière à gros grain et de morceaux de terre cuite[1] ; sa couleur est jaunâtre. La deuxième couche consiste en un enduit de finition grisâtre, épais de 1 à 1,5 cm, composé essentiellement de chaux et contenant aussi du noir de carbone et des oxydes de fer.

L'application d'une sous-couche teintée

Le peintre, après avoir enduit très soigneusement la surface du tympan, a procédé à l'application d'une sous-couche uniforme de couleur gris froid, d'épaisseur variable (20 à

[1] Les fragments de briques ou d'autres objets en terre cuite broyés ainsi que les scories de fer appartiennent à la catégorie des matériaux pouzzolaniques artificiels, qui ont été soumis à de très fortes températures et sont donc en partie vitrifiés, mais qui sont toutefois moins réactifs que les matériaux naturels d'origine volcanique, comme la pouzzolane, le tuf de Santorin ou la pierre ponce par exemple. D'après Torraca (Torraca 1986, 71-73) ces matériaux, une fois mélangés à la chaux éteinte, forment des mortiers hydrauliques qui durcissent par réaction chimique avec l'eau sans que la présence d'air soit nécessaire, même dans des conditions climatologiques très humides. Ce qui les caractérise, c'est qu'ils contiennent de la silice (SiO_2) et de l'alumine (Al_2O_3) sous forme active. En conséquence ils ont une structure vitreuse qui est amorphe et instable et présente une grande surface spécifique. Les silicates de calcium hydratés forment un réseau de cristaux fibreux ou un matériau amorphe et gélatineux qui peut être considéré comme la cause principale du phénomène de durcissement du mortier. Les propriétés mécaniques de ces mortiers sont supérieures à celles de mortiers communs.

100 micron) et composée de noir de carbone mélangé à du carbonate de calcium, qui aurait servi de base chromatique à la composition figurée. Nous constatons à l'œil nu la présence de cette sous-couche sur les nombreux endroits de la composition où il y a eu perte ou écaillement de la matière picturale. Par ailleurs, les microphotographies des coupes stratigraphiques attestent la présence de cette sous-couche teintée, comme le montrent les échantillons LA.1, LA.2, LA.3, LA.4, LA.7 (pl. 73.1) et LA.8. Il s'agit d'une pratique qui affecte, forcément, l'harmonie chromatique de l'ensemble de la composition en réduisant l'intensité des couches de couleurs placées par–dessus et en atténuant leurs différences tonales. C'est ainsi, par exemple, qu'en diminuant le contraste entre le rouge vif de l'habit de l'homme et la teinte chaude du jaune sur l'*himation* de la femme elle les rend moins frappants à l'œil du spectateur. Il nous semble significatif de comparer à cet égard l'impression optique que produit la frise peinte de la tombe monumentale d'Aghios Athanassios. Il s'agit en effet d'une composition réalisée avec une gamme de couleurs très proche de celle du tympan de la « tombe des Palmettes » : les combinaisons chromatiques entre le bleu et le rouge vif, entre le jaune et le violet se retrouvent de manière tout à fait analogue sur les deux compositions, reflétant une prédilection pour un système particulier d'harmonie chromatique. Cependant, l'effet créé par la frise d'Aghios Athanassios est nettement plus fort et plus contrasté, les couleurs ayant un degré de saturation beaucoup plus élevé. Cette différence d'effets optiques s'expliquerait par le fait que le peintre de la « tombe des Palmettes » a appliqué une sous-couche en gris froid comme base tonale pour sa composition, tandis que sur la frise de la tombe d'Aghios Athanassios tous les éléments figurés ont été peints directement sur l'enduit blanc et non pas sur le fond sombre, qui tout simplement les circonscrit, en maintenant par conséquent inaltérée la luminosité des pigments employés.

Le résultat esthétique de ce processus technique, que nous n'avons rencontré pour le moment sur aucune autre des compositions figurées qui décorent les tombes macédoniennes, nous rappelle la fonction qu'avait l'*atramentum* inventé par Apelle (Pline 35.97) pour atténuer les tons vifs des couleurs « florides » de ses peintures[1]. Dans le cas du tableau antique cependant, il s'agit d'un processus technique inverse, puisqu'une espèce de vernis teinté est appliquée sur la couche picturale une fois que la peinture est achevée, tandis que la peinture de Lefkadia est construite sur une sous-couche teintée qui sert de base aux couches successives colorées, et qui « altère » leurs propriétés optiques dès le début de l'exécution picturale. Il faut signaler ici que la révélation de ce processus technique sur une peinture ancienne est d'une importance majeure pour l'histoire de la peinture occidentale : car la pratique qui consiste à peindre systématiquement sur des surfaces teintées, qui représentera au XVI^{ème} siècle un des changements radicaux de la technique picturale, allait par la suite influencer non seulement le processus selon lequel étaient obtenues les couleurs et les différents effets optiques, mais aussi le mode de manipulation des matériaux par les peintres[2].

[1] Sur les diverses explications de ce passage de Pline, voir le commentaire de Croisille 1985, 208-209 et Levidis 1994, 369-70.

[2] Sur le développement de la pratique des sous-couches teintées dans la peinture occidentale à partir du 16ème siècle, voir H. Miedema, B. Meijer, « The introduction of coloured ground in painting and its influence on

L'application de la sous-couche colorée ainsi que la pratique constante des superpositions nous permettent d'exclure la possibilité d'une technique à la fresque, puisque les pigments n'ont pas été appliqués directement sur le mortier, tandis que la sous-couche grise fut appliquée sur un mortier déjà sec comme nous pouvons le déduire par les coupes stratigraphiques, aussi bien que par la manière dont la matière picturale s'est écaillée et s'est détachée du mortier. Dans les cas où s'applique la technique de la fresque, ne serait-ce que partiellement, la couche picturale ne se sépare pas de manière nette de son support et très souvent des particules de pigments se trouvent englobés dans la dernière couche du mortier, qui doit être constitué à base de chaux éteinte pour que la réaction de durcissement de l'enduit par carbonatation ait lieu. Nous pouvons donc conclure que la peinture du tympan de la « tombe des Palmettes » a été réalisée à sec, au pinceau. En fait, les analyses effectuées sur une série de prélèvements pris sur la peinture de la façade (Ant87) et celle de l'antichambre (L5, Ant8, Ant21, L24, L41) ont attesté avec certitude l'application d'une technique *a tempera* se servant comme liant de l'œuf, associé dans certains cas avec des gommes végétales, la gomme adragante et une gomme d'arbre fruitier (voir rapport d'A. Andreotti *et al.* dans le CD). La première fois où l'emploi de cette technique fut mise en évidence, c'est sur les stèles de Démétrias examinées par V. von Graeve et B. Helly[1], qui avaient démontré de manière concrète que les Grecs n'utilisaient pas seulement la technique à l'encaustique pour peindre sur des supports mobiles, mais aussi une peinture par couches et charges en surface, *a tempera*, à l'œuf[2].

Le dessin préliminaire

Aucun tracé incisé qui ait pu correspondre à une première mise en place des figures n'a été constaté sur la surface du tympan. Cependant les pertes de matière picturale nous ont permis de constater, en certains endroits de la composition, des coups de pinceaux homogènes et relativement larges d'une couleur grise plus foncée que celle de la sous-couche, qui sont complètement recouverts par des couches colorées dans une étape ultérieure de l'exécution picturale. Il est donc possible d'émettre l'hypothèse que le peintre, au lieu de procéder à un dessin préliminaire détaillé, ait défini les lignes principales de sa composition au moyen de larges coups de pinceaux et qu'en même temps il ait déterminé, dès cette étape préliminaire, les zones ombrées de ses figures (en particulier pour les habits), créant ainsi

---

stylistic development, with particular respect to sixteenth-century Netherlandish art », *Storia dell'Arte* 35 (1979) 79-98 ; J. Plesters, « Tintoretto's paintings in the National Gallery », *National Gallery Technical Bulletin* 4 (1980) 32-47 ; L. Lazzarini, « Il colore nei pittori veneziani tra il 1480 e il 1580 », *Bollettino d'Arte, Supplemento* 5 (1983) 135-44 ; B. H. Berrie, « A note on the imprimatura in two of Dosso Dossi's paintings », *Journal of the American Institute for Conservation* 33 (1994) 307-13 ; W. Januszczak, *Techniques of the world's great painters* (Londres 1987) 52-60 ; J. Dunkerton, M. Spring, « The development of painting on coloured surfaces in sixteenth-century Italy », *in* : *IIC, Painting Techniques History, Materials and Studio Practice* (Londres 1998) 120-30.

[1] von Graeve, Helly 1987, 29.

[2] En ce qui concerne la tenue des couleurs, la peinture à l'œuf adhère très bien et une fois sèche, elle résiste à l'eau et aux agents extérieurs (Gettens, Stout 1966, 20).

une espèce de base tonale pour modeler ensuite les volumes. Il ne s'agit pas exactement d'un vrai dessin préliminaire mais plutôt d'une première étape « monochromatique » de l'exécution picturale qui nous renvoie à celle constatée par V. von Graeve sur les stèles de Démétrias[1] où le peintre non seulement met en place les éléments de sa composition mais structure déjà le modelé des ombres et des lumières. Sur les stèles, cependant, ce dessin peint est plus fin et s'aperçoit par transparence même après l'application des couleurs, tandis que sur la peinture de Lefkadia il est recouvert par les couches picturales ultérieures. Sur la coupe stratigraphique de l'échantillon LA.1 il est possible d'observer l'existence des traces de ce dessin préliminaire peint, composé de noir de carbone (troisième couche de haut en bas).

LES ETAPES PICTURALES

L'application d'une deuxième couche de gris foncé sur la sous-couche grise

Sur la sous-couche grise vient s'appliquer une deuxième couche de gris foncé, composée elle aussi de noir de carbone. Sa fonction est de créer un fond sombre qui circonscrit les figures de la composition dont les formes déjà structurées par le dessin préliminaire restent en réserve. Cependant il ne s'agit pas d'une délimitation nette des contours des figures, puisque souvent la couleur qui sert à leur exécution se superpose à cette couche grise : par exemple sur l'épaule droite de l'homme où apparaît la couche grise au-dessous de l'*himation* peint en gris clair, ou encore sur sa main gauche qui semble être réalisée directement sur la deuxième couche en gris foncé et non pas sur la sous-couche.

La mise en place de tons moyens

Les premières couches picturales semblent définir d'une part, des aplats de tons moyens à l'intérieur des figures – comme nous l'avons remarqué plus haut à propos du chiton rouge du personnage masculin – et d'autre part, des tons clairs ou moyens sur lesquels se superposent, le plus souvent, les zones ombrées. Pour les *himatia* en gris et jaune de deux figures, par exemple, le peintre commence toujours par un ton plus clair ou un ton intermédiaire pour arriver progressivement à créer l'impression du volume par superpositions successives de couches picturales plus foncées, même s'il ne suit pas toujours un système bien précis et homogène pour le modelé de ses formes. On a l'impression qu'assez souvent il essaye de saisir plastiquement les formes au moment même de l'exécution, sans avoir préalablement pensé à toutes les solutions picturales. Cela ne nous empêche pas, cependant, de reconnaître des éléments qui sont propres à une exécution assez complexe, comme le démontre le grand nombre des couches de couleurs superposées que nous allons examiner en détail par la suite, ainsi que la prédilection pour une harmonie chromatique basée sur des passages subtils entre

[1] von Graeve 1979, 111-38 ; von Graeve, Preusser 1981, 120-56 ; Preusser *et al.* 1981, 11-34 ; von Graeve, Helly 1987, 17-33 ; von Graeve 1987, 131-44 ; von Graeve 1988, 81-93 ; Helly 1996, 74-90.

les tons, qui évitent les contrastes prononcés entre les zones ombrées et les zones éclairées de la composition.

Le modelage des ombres et des lumières : pigments et technique d'exécution

La gamme de pigments identifiés sur la couche picturale du tympan comprend deux blancs – le carbonate de calcium et la kaolinite –, le noir de carbone, l'ocre jaune, deux rouges – l'ocre rouge et le cinabre – le bleu égyptien et la laque de garance. Elle représente la gamme la plus fréquemment attestée sur les peintures macédoniennes, à l'exception de la kaolinite. Leur mode d'application revêt toutefois dans ce cas un intérêt particulier. En observant les coupes stratigraphiques des échantillons prélevés en différents points de la composition, on constate tout de suite de nombreuses et complexes superpositions de couches picturales, dont la fonction n'est pas toujours claire. Nous pouvons distinguer, en fait, des superpositions intentionnelles, qui sont liées d'une part à la technique picturale du peintre et au résultat chromatique qu'il désirait obtenir, d'autre part à un processus d'annulation des couches sous-jacentes dans les zones où le peintre a voulu corriger certains éléments de sa composition, et des superpositions qui sembleraient « fortuites », effectuées par hasard au cours du travail. Dans l'ensemble, il s'agit d'une exécution qui fait plutôt penser aux techniques des peintures de chevalet, où l'on se sert de supports en matériaux organiques, comme le lin ou le bois et non pas d'une surface murale.

Nous allons tenter maintenant de décrire et d'expliquer les nombreuses superpositions attestées sur la surface picturale, telles qu'elles apparaissent sur huit échantillons que nous y avons prélevés (pl. IIa-b dans le CD) : sur l'échantillon LA.1 prélevé sur le chiton jaune de la figure masculine nous distinguons trois couches picturales successives, d'épaisseur variable et quelques grains occasionnels de bleu égyptien au-dessus de la couche jaune. Une sous-couche grise (couleur macroscopique) composée de noir de carbone mélangé à du carbonate de calcium s'applique directement sur l'enduit. Suit une deuxième couche grise foncée ayant la même composition chimique que la précédente mais avec une quantité plus considérable de noir de carbone, qui est responsable de sa coloration plus foncée. Nous pensons que cette deuxième couche correspond au dessin préliminaire. Une couche plus épaisse d'ocre jaune s'applique en dernier. Sa couleur est due à la présence d'oxydes de fer. Il faut signaler que la séparation nette entre les couches superposées, que l'on observe sur tous les échantillons examinés, est caractéristique d'une technique à la détrempe utilisant un liant organique pour fixer les pigments.

Sur l'échantillon LA.2, prélevé toujours sur le chiton de l'homme, mais d'une zone plus ombrée, nous distinguons la sous-couche grise sur laquelle s'applique cette fois une couche « isolante » semi-transparente, composée de kaolinite, argile blanche dont nous avons déjà constaté l'emploi sur la kliné colorée de la tombe de Philippe II. Successivement ont été appliquées une couche d'ocre jaune, une couche de noir de carbone et enfin une deuxième couche d'ocre jaune très mince (elle ressemble à une espèce de « velatura »). Ici, la superposition des couches semble plus compliquée que la précédente. Il s'agit, selon toute vraisemblance, d'un assombrissement progressif de la teinte du jaune appliquée dans un

premier temps comme un ton moyen. Il est intéressant de constater que le peintre ne mélange pas ses pigments, mais préfère la pratique de la superposition des couches pour obtenir le modelé des ombres. Une stratigraphie similaire s'observe sur l'échantillon LA.7 (pl. 73.1), pris sur le chiton de la femme (pl. 67.2), de même que sur l'échantillon LA.4, prélevé sur une zone ombrée du visage féminin. Ici, la dernière couche est composée d'une ocre rouge-orangé. Ce rouge, cependant, une fois appliqué sur une couche noire perd son intensité originale et au lieu de donner l'impression, macroscopiquement, d'une couleur rouge saturée, acquiert un ton plus terne, rose-orangé.

La stratigraphie des échantillons LA.5 et LA.6 n'est pas complète, comme c'est souvent le cas lorsque la couche picturale est friable et que l'on a des structures picturales complexes. Nous observons cependant que la couche de LA.5, de couleur macroscopique rosâtre prélevée sur l'extrémité droite du tympan, est composée de cinabre mélangé à la chaux et contient aussi des particules d'ocre rouge. La stratigraphe de l'échantillon LA.6, que nous avons pris à droite de la tête féminine, sur une des zones où le peintre a effacé des éléments peints préalablement, présente un intérêt particulier. On observe en effet que sur une première couche de rouge brillant composé de cinabre ont été appliquées successivement une couche « isolante » blanche de kaolinite, une couche épaisse de noir de carbone et une dernière couche très mince, composée du bleu égyptien. Il s'agit sans aucun doute des traces d'un objet peint en rouge qui a été recouvert par le fond sombre de la composition.

L'échantillon LA.8 ne présente pas partout la même stratigraphie. Sur la sous-couche grise on observe une couche d'ocre orange mais qui n'est pas appliquée de manière homogène sur toute la longueur de l'échantillon et qui est selon toute vraisemblance fortuite. Pour le reste, nous retrouvons une couche « isolante » – à la différence que cette fois elle est composée de carbonate de calcium et non pas de kaolinite – qui sépare la couche de noir de carbone et la couche d'ocre rouge. Nous devons signaler ici que la couleur macroscopique de LA.8 est un pourpre-violet qui ne correspond pas du tout à la couleur rouge intense que l'on observe en microscopie optique. La superposition du blanc au noir, puis du rouge au blanc crée une couleur pourpre-violette foncée, sans qu'il soit nécessaire de procéder à un mélange réel des pigments.

Il est donc possible de déduire de cet examen détaillé de la stratigraphie des couches picturales, ainsi que d'après les éléments macroscopiquement détectés à la surface de la composition, que le peintre a procédé selon une technique à la détrempe, copieuse et fine. Les coups de pinceau n'ont pas de relief, et l'on ne distingue pas d'empâtements de la matière picturale. En effet, les zones lumineuses ne sont pas définies dans une dernière étape picturale, au moyen d'un rehaut pâteux de couleurs claires, mais elles restent en réserve dès le début de l'exécution, contrairement à la technique employée sur la frise végétale du fronton, où l'on a remarqué la pratique de rehauts en blanc de plomb pour faire ressortir les pétales des anthémia. Les zones ombrées naissent de la couleur même et non pas avec des traits qui de loin créent l'impression de l'ombre, pratique attestée dans l'exécution de la scène de chasse de Vergina. Les passages se font progressivement et le résultat obtenu est celui d'une peinture « atmosphérique » où 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, comme pour les frontons sculptés où la couleur aurait souligné de manière plus nette la différence entres les plans, celui du fond et celui qu'occupaient les figures tridimensionnelles.

L'application d'une dernière couche de bleu au-dessus de la couche grise du fond et l'ajout des derniers détails directement exécutés sur le fond

Sur l'échantillon LA.3, prélevé sur le fond sombre qui circonscrit les figures de la composition nous observons la superposition de deux couches successives de couleur : une première couche de base, de couleur gris-noir – composée de noir de carbone mélangé à de la calcite – sur laquelle s'applique une deuxième couche de bleu égyptien. Il s'agit d'une pratique très fréquemment attestée sur les tombes macédoniennes, en particulier pour colorer les triglyphes des façades monumentales et pour réaliser des fonds sombres sur lesquels ressortent les différents motifs architecturaux peints, comme nous l'avons déjà observé sur les tombes royales de Vergina. La sous-couche grise foncée ou noire servirait alors d'une part, à faire mieux adhérer le pigment bleu – il s'agit toujours du bleu égyptien, pigment granuleux, qui se fixe difficilement sur le mortier, à moins d'être très finement broyé –, d'autre part à créer une couleur bleu plus foncée et moins plate. Il nous semble cependant que cette sous-couche grise-noire peut avoir aussi une autre fonction, notamment dans les cas où le fond sombre doit couvrir une surface de grandes dimensions, comme celle du tympan de la « tombe des Palmettes ». Compte tenu de la pauvre conservation du bleu égyptien sur la plupart des tombes macédoniennes, à cause de son adhérence problématique sur les surfaces sous-jacentes par rapport aux pigments à granulométrie très fine comme les ocres par exemple, la sous-couche noire aurait une fonction très similaire à celle de la couche d'ocre jaune appliquée en dessous de la feuille d'or dont nous avons révélé l'existence sur les deux meubles funéraires de Vergina, le trône en marbre de la « tombe d'Eurydice » et la kliné en bois et en ivoire de la tombe de Philippe II. Dans ces cas, l'application de l'ocre jaune aurait répondu à des motifs pratiques bien précis: non seulement faire mieux adhérer la feuille d'or, mais surtout éviter une discontinuité optique en cas de perte du pigment métallique original. Il nous semble que l'adhérence problématique du bleu égyptien à gros grain, susceptible d'engendrer des lacunes fâcheuses pour l'œil du spectateur, s'il avait été appliqué sur une préparation blanche, a joué un rôle déterminant dans le choix de la sous-couche foncée. L'application de cette couche de bleu égyptien a eu lieu après l'achèvement complet de l'exécution des figures, bien que la couche grise sur laquelle repose la couche de bleu égyptien ait été appliquée dans une première phase de l'exécution picturale. Il suffit en effet d'observer que nulle part dans la composition les figures ne se superposent au bleu, sauf pour certains détails directement indiqués sur le fond dans une dernière étape, comme par exemple la couronne de la figure masculine ou la clef qu'il tient dans sa main droite.

REMARQUES SUR L'ETAT D'USURE DE LA SURFACE PICTURALE

Dans la partie droite de la composition, occupée par la figure féminine, nous avons constaté la présence de nombreux soulèvements de la matière picturale, et nous avons pu distinguer l'existence de couleurs recouvertes par la couche bleu-noir du fond. Ces phénomènes de soulèvement ainsi que de perte des couches colorées deviennent de plus en plus évidents dans l'extrémité droite de la composition, où l'on n'arrive plus à reconnaître les éléments figurés (pl. 67.3). A droite de la tête féminine on distingue des aplats de rouge vif et du rose qui auraient représenté un élément figuré que le peintre a voulu effacer (pl. 67.1). Des traces de ces mêmes couleurs ainsi que du mauve et du brun apparaissent dans l'extrémité droite du tympan, où nous déduisons que l'exécutant a voulu ici aussi effacer une série d'éléments peints.

Nous avons constaté des corrections apportées à la composition finale également sur la peinture de l'antichambre, que nous verrons en détail par la suite. Dans ce cas toutefois il ne s'agit pas d'une modification portant sur une partie étendue de la composition, mais seulement sur un élément précis que le peintre a voulu remplacer par un autre. Sur la façade de la tombe d'Aghios Athanassios il a été possible aussi de détecter des corrections effectuées au cours de l'exécution picturale. Par ailleurs, nous avons déjà souligné les nombreuses reprises du tracé incisé dans la « tombe de Perséphone », sauf que dans ce cas, il ne s'agit pas d'une annulation des couches picturales, mais d'une recherche et d'une improvisation du dessin préliminaire dont se sert l'artiste pour la mise en place définitive de ses figures dans l'espace[1].

Essayant d'interpréter cet état assez extraordinaire et complexe de la surface picturale, nous avions même envisagé la possibilité qu'il puisse s'agir de deux compositions figurées, l'une peinte dans un premier temps, peut-être pour les funérailles d'un premier défunt, et l'autre, qui aurait recouvert la précédente, réalisée dans un deuxième temps, peut-être par un autre peintre, peut-être pour un commanditaire différent. Cependant, cette première hypothèse a dû être rejetée, après une observation attentive de la surface picturale en lumière directe et en lumière rasante: nous avons en effet vérifié que ces premiers éléments peints, qui ensuite furent « effacés », avaient été réalisés sur la même sous-couche grise que le reste des éléments de la composition. Selon toute vraisemblance, le même peintre, soit de sa propre initiative pour des raisons artistiques, soit à cause d'une intervention possible des commanditaires, a voulu modifier la partie droite de sa composition originale.

[1] Sur le tympan peint d'une petite tombe à chambre apulienne, « la tomba del trono » à Arpi (Mazzei 1995, 180-81, 209-10), datée du IV^{e} s. av. J.-C., nous avons pu révéler l'existence de deux peintures superposées, exécutées à la détrempe. Dans ce cas, le peintre a complètement effacé la première composition en appliquant une couche isolante fine composée de chaux, qui a servi de support à la peinture suivante (Brecoulaki 2001, 19).

LA COMPOSITION FLORALE DE L'ANTICHAMBRE (pl. 68-69)

La peinture qui orne le plafond voûté de l'antichambre[1] – à laquelle fait allusion le nom conventionnel de la tombe – représente une décoration extraordinaire, d'une part grâce à ses dimensions remarquables pour ce type d'éléments végétaux, de l'autre par la qualité de son exécution et la richesse du coloris[2] (pl. 68.1,69). Il s'agit en fait du seul exemple qui nous soit parvenu jusqu'à présent d'une composition florale originale représentée sur un monument non pas dans une zone décorative « secondaire », mais pour elle-même à une place de choix, et d'un décor de type traditionnel – emploi conjugué des palmettes et des fleurs de lotus – traité en trois dimensions dans un style polychrome au moyen d'une technique picturale complexe et raffinée[3].

La composition se fonde sur une disposition symétrique et rythmiquement alternée d'espèces florales imaginaires, organisée en deux registres. Sur le registre supérieur, cinq palmettes flammées formées d'un plant d'acanthe d'où jaillissent des vrilles, de petites fleurs d'espèces diverses et une série de longues tiges obliques en volutes opposées ménageant entre elles de larges espaces, alternent avec des fleurs de lotus. Les cinq anthémia qui surmontent les volutes sont formés de huit pétales marrons et d'une petite fleur centrale à quatre pétales roses[4]. Deux espèces de « sépales » rose-mauve sont représentées au-dessous

---

[1] Rhomiopoulou 1973, 91 pl. I ; M. Robertson, *A History of Greek Art* (Cambridge 1975) 487 et 571 ; Robertson 1982, 245 ; Pfrommer 1982, 135 ; Andronikos 1987, 364 ; Tybout 1989, 116 ; Miller 1992, 48 ; Rhomiopoulou 1997, 33 fig. 28-29 ; Rhomiopoulou, Brecoulaki 2002, 107-16.

[2] Les exemples de plafonds peints en Macédoine sont peu nombreux : le plafond de la tombe de Lyson et Kalliklès, qui très probablement reproduit une étoffe tissée (Miller 1993, 45-46), celui de la tombe de Drama peint en bandes colorées et aux motifs triangulaires dans les coins (Ch. Makaronas, « Ἀνασκαφικὴ ἔρευνα 'μακεδονικοῦ' τάφου ἐν Δίῳ Πιερίας », *ΠΑΕ* [1956] 137 fig.7). Des plafonds monochromatiques en jaune, en gris et en bleu clair ont été employés respectivement dans la tombe de Karytsa-Dion (Ch. Makaronas, « Ἀνασκαφικὴ ἔρευνα 'μακεδονικοῦ' τάφου εἰς Καρύτσαν Πιερίας », *ΠΑΕ* [1955] 155), dans la tombe d'Aghia Paraskevi (Sismanidis 1982, 273) et dans la tombe de Phoinikas (Tsimbidou-Avloniti 1987, 261-62). A signaler aussi, en dehors de la Macédoine, le plafond à caisson peint de la tombe de Chipka et la fameuse coupole peinte de la tombe de Kazanlak. Des plafonds peints à zones colorées ont été découverts aussi dans des tombes ou hypogées hellénistiques en Italie méridionale, comme par exemple dans l'« ipogeo del Melograno » à Gnathia (G. Andreassi, A. Cocchiaro, *Necropoli di Egnazia* [Bari 1988] 43-45), dans l'« ipogeo Cristallini » à Naples (Baldassare 1998, pl. 1 fig. 2-3) ou dans une tombe de Reggio Calabria (N. Putorti, « Ipogeo ellenistico-romano scoperto in Reggio di Calabria », *Neapolis* II [Naples 1914] 100 tav. V). Une représentation d'un berceau de vignes décorait le plafond voûté de la tombe 16 de Tarente, datée du I^er^ s. av. J.-C. (*Tomba a camera in Località Piazza D'Armi*, voir Bertocchi 1964, 62-69). Sur une tombe à plafond peint en Russie méridionale, voir Rostovtseff 1913-1914, pl. XII-XV.

[3] « The most impressive painting is on the roof of the antechamber. Huge polychrome anthemia among other water flowers and plant motifs on a faded water-like blue ground show a remarquable command of the principles of perspective and the use of transitional tones of colours... » (Rhomiopoulou 1973, 91).

[4] Il s'agit d'un choix que le peintre a fait après avoir réalisé dans un premier temps un pétale central, qu'il a ensuite effacé pour peindre par-dessus la fleur à quatre pétales. Nous avons pu constater ce *ripensamento* pour les cinq anthémia, en montant sur l'échafaudage et en observant la peinture de près. La représentation d'une fleur ou d'une rosette à la place du pétale central de l'anthémion n'est attestée ni sur les mosaïques macédoniennes ni sur les vases apuliens. Mais nous retrouvons des rosettes au centre des anthémia flammés sur des stèles attiques qui datent du milieu du IV^e^ s. av. J.-C. (voir par exemple les stèles du Musée National d'Athènes ou sur des reliefs

de feuilles d'acanthe qui suivent le mouvement des pétales refermés des palmettes. Sur le registre inférieur prennent place alternativement, de manière analogue au registre supérieur, deux types de fleurs dont la couleur et la forme font plutôt penser à des espèces de nénuphars. A l'intérieur des espaces que définissent les tiges obliques, au-dessous des palmettes, sont représentées des fleurs composites, moitié rose-mauve et moitié mauve dont le calice explose en donnant naissance à une fleur miniature rouge-orangé[1] (pl. 69). Au-dessous de chaque fleur de lotus, composé de sept pétales figurent de grosses fleurs épanouies aux pétales rose très pâles et aux anthères gris-clair. Les acanthes qui naissent sur les parties basses des volutes sont représentées dans un mouvement opposé par rapport aux feuilles d'acanthe du registre supérieur, créant ainsi une diversité et un rythme dans la composition[2]. Ces motifs floraux semblent « flotter » sur un fond bleu clair qui faisait peut-être allusion à un milieu aquatique[3]. Une bande rouge foncée de largeur variable appliquée une fois l'exécution terminée encadre la composition et recouvre partiellement l'extrémité des volutes sur les deux angles de la voûte. Il s'agit en fait, d'un élément qui renvoie aux compositions encadrées des mosaïques de galets.

L'exécution de cette peinture – unique par ses dimensions, par l'arrangement original des éléments floraux, mais avant tout par ses qualités picturales et sa vive polychromie – ne trouverait guère de parallèles parmi les compositions florales peintes sur des monuments antiques. Son thème s'intègre, cependant, à un type de décor très fréquent dans l'art et l'architecture macédoniens à partir du milieu du IV^{e} s. av. J.-C., comme nous l'avons déjà souligné à propos des rinceaux sur le trône de la « tombe d'Eurydice ». La présence constante du décor floral dans la production artistique de Macédoine lui confère, en fait, les traits d'un caractère local propre[4], qui à son tour constitue l'une des variantes autour de ce thème « en vogue » dans le répertoire iconographique de la *koine* hellénistique.

---

architecturaux du dernier tiers du IV^{e} siècle [Kaltsas 2001, 189, 192, 201 n° 372, 380, 381, 400]). Voir aussi la palmette en relief sur une antéfixe du toit de la maison « de l'enlèvement d'Hélène » à Pella (Makaronas, Yiouri 1989, 117 fig. 129) ou le décor floral d'un chapiteau d'ante sur le temple d'Athéna Polias de Priène.

[1] Le parallèle le plus proche à ce type de fleur en Macédoine, nous le trouvons sur le sarcophage peint de la tombe 2 d'Aghios Mamas (Moshonisiotou 1989, 352 et fig. 3). Des fleurs composites similaires, mais pas tout à fait identiques, se retrouvent sur la mosaïque de Vergina (Andronikos 1961, pl. 16) et sur la frise peinte, aujourd'hui disparue, de la « tombe Rhomaios » (Rhomaios 1951, pl. A, B). Confronter aussi avec la frise florale de la chambre funéraire du tombeau de Bolsaja Bliznica en Russie méridionale et voir les remarques intéressantes à propos de ce type de fleurs associés à des rinceaux, dans Rostovtseff 1913-1914, 46-48, pl. VII.3.

[2] La souplesse et le tracé raffiné des nervures sur les feuilles d'acanthe de la « tombe des Palmettes » trouvent des parallèles avec les feuilles d'acanthe figurées sur le tissu de Vergina (Andronikos 1994, 195 fig. 156-157).

[3] Peut-être au lac de l'Achéron ou à un paysage imaginaire de l'au-delà (Rhomiopoulou 1997, 33). Ce traitement s'éloigne de l'emploi fréquent du fond sombre en bleu-noir, qui favorise un meilleur détachement des masses colorées et la mise en valeur des profils, mais qui crée plutôt un effet décoratif « secondaire » pour les motifs végétaux par rapport à la composition figurée de la « tombe des Palmettes ».

[4] Pline (35.124) nous apprend que le peintre sicyonien Pausias, actif dans la première moitié du IV^{ème} s. av. J.-C., fut le premier qui peignit des plafonds de cette manière : « Il fut aussi le premier à peindre les plafonds à caissons et avant lui personne n'avait coutume d'orner ainsi les voûtes » (Trad. Croisille 1985, 230-31 n. 1). Voir aussi *Rec. Milliet* 257-60 et notes. M. Robertson a mis en rapport les motifs décoratifs macédoniens et ceux des vases apuliens avec l'œuvre du Pausias (Robertson 1982, 240-49). Cette hypothèse est basée sur le fait que selon Démosthène (*De corona* 18.48 et 18.296), il existait de très bonnes relations entre le tyran de Sicyone Aristratos

La peinture de Lefkadia par ses dimensions et les motifs végétaux qu'elle figure se rapproche des mosaïques de galets à décor végétal du IV^e^ s. av. J.-C. (Corinthe[1], Sicyone[2], Eubée[3]) et en particulier de celles de Macédoine (Pella[4] et Vergina[5]), tandis que par ses qualités picturales et sa polychromie, elle trouverait certaines analogies avec les compositions florales linéaires de frises peintes à l'intérieur des tombes à chambre et surtout dans des tombes à ciste, en Macédoine[6]. La confrontation avec les mosaïques révèle des affinités d'une part avec la série des pavements de la première moitié du IV^e^ s. av. J.-C., en ce qui concerne la représentation du motif traditionnel des palmettes et des fleurs de lotus en grandes dimensions, ainsi que l'organisation symétrique et assez aérée de la composition suivant les espaces et les axes que définissent les longues tiges en volutes opposées[7], d'autre part avec les pavements plus récents de Macédoine où les mosaïstes se servent des ombres pour suggérer le volume de différents éléments végétaux, et en particulier avec celui de Vergina où nous retrouvons représentées des espèces florales composites qui se rapprochent de celles de Lefkadia[8]. Mais il convient de souligner ici que les éléments végétaux de la « tombe des Palmettes » ne présentent ni la complexité ni la densité des compositions à rinceaux représentées sur les pavements et sur les frises peintes, ni l'exubérance végétale du décor floral qui orne les cols des vases apuliens. Par ailleurs, et malgré le haut niveau de

---

et Philippe de Macédoine ; ainsi le sicyonien Pausias avait pu développer la peinture des plafonds par suite de l'influence qu'aurait exercée l'architecture macédonienne sur les constructions de Sicyone. En tous cas le lien entre la peinture de la « tombe des Palmettes » et le style pictural de Pausias nous semble difficile à prouver. Sur les traces d'une tête féminine peinte sur le plafond du Monument des Néréides à Xanthos, daté vers 380 av. J.-C., voir A. J. Six, « Pausias », *JdI* 20 (1905) 157 fig. 3. Sur les têtes du plafond de la tombe de Chipka, voir Valeva 2005.

[1] Mosaïque près du théâtre (Saltzmann 1982, n° 64).

[2] Mosaïque « aux hommes noirs » et mosaïque au griffon (Saltzmann 1982, n° 116 et n° 118).

[3] Mosaïque d'Erétrie (Saltzmann 1982, n° 36).

[4] Le plus ancien exemple d'une composition phytomorphe en grandes dimensions caractérisée par une souplesse dans le tracé des branches et une diversité des espèces florales se trouve à Sicyone (Saltzmann 1982, n° 118). Mais c'est en Macédoine, à Pella notamment, où sur les douze pavements de galets actuellement connus, six présentent des compositions de rinceaux portant des fleurs d'espèces diverses. (Makaronas, Yiouri 1989, 124-44 et 164-68 fig. 18-26 ; M. Lilimbaki-Akamati, « Ανασκαφική έρευνα στην περιοχή του καναλιού της Πέλλας », *ΑΕΜΘ 1, 1987* [Thessalonique 1988] 137-45 ; Lilimbaki-Akamati 1987, 455-69 pl. 93-94).

[5] Mosaïque du palais (Andronikos 1961, pl. 16).

[6] Des motifs floraux de plus grandes dimensions que ceux représentés sur les frises macédoniennes décorent la voûte du couloir et le mur au-dessus de la porte d'entrée de la tombe de Kazanlak. Il s'agit des motifs végétaux stylisés qui se développent systématiquement à partir d'une plamette placée au milieu (Micoff 1954, 10 pl. I, II).

[7] Voir la mosaïque de Corinthe, près du théâtre, où sont représentées des tiges à doubles volutes opposées, entre lesquelles figure une fleur – dans ce cas un lotus renversé – et qui s'ouvrent vers le bas pour servir de base aux palmettes flammées qu'elles soutiennent. En particulier la forme droite des tiges remonte en fait à une tradition encore plus ancienne, où cette forme à double volute (ou en forme de lyre) surmontée d'un anthémion est caractéristique des stèles du début du Ve siècle ; voir par exemple les couronnement de la stèle d'Antiphanès, de la stèle du Metropolitatn Museum 21.88.179 (G. M. A. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica* [Londres 1961] 40-41 fig. 137 et 141).

[8] Voir également à ce propos la frise de la stèle funéraire n° 715 du Musée National d'Athènes (Diepolder 1931, 14 pl. 6 ; Kaltsas 2001, 148 n° 287 avec bibliographie).

l'exécution picturale et la vive polychromie qui confère à la peinture de Lefkadia une vitalité remarquable, elle reste éloignée d'une représentation naturaliste qui nous permettrait d'identifier les espèces de fleurs ou de plantes – à l'exception de la feuille d'acanthe – représentées avec celles qui existent réellement dans la nature, telles que les lis ou les fleurs de safran, par exemple, que l'on rencontre sur la mosaïque de Gnôsis à Pella. Le motif conjugué des palmettes et des fleurs de lotus, malgré les dimensions remarquables et la nouvelle plasticité qu'il acquiert à la « tombe des Palmettes » se rattache encore aux éléments stylisés d'une tradition antérieure et les fleurs composites qui occupent le registre inférieur, bien qu'elles soient figurées en trois dimensions, renvoient à un univers imaginaire plutôt qu'au monde naturel[1].

Le seul cas de représentation figurée des motifs floraux en grandes dimensions, que l'on puisse rapprocher de ceux de la « tombe des Palmettes » est celui des acrotères de la tombe d'Aghios Athanassios. Une palmette centrale flammée aux feuilles d'acanthe minuscules, d'où naissent des volutes opposées, et deux demi-palmettes aux volutes alternées d'où jaillissent des rinceaux plastiques et des fleurs de lis d'une polychromie discrète occupent les angles du fronton et s'y détachent sur un fond bleu-noir. La confrontation entre les palmettes des deux tombes révèle d'une part des analogies dans les effets de clair-obscur, en particulier sur les pétales des palmettes où ont été employés de subtils dégradés pour évoquer convenablement le volume, et d'autre part des différences dans l'emploi de la couleur. Sur la tombe d'Aghios Athanassios nous ne retrouvons pas la vive polychromie que présentent les motifs floraux sur la « tombe des Palmettes ». Les couleurs employées renvoient plutôt à la bichromie traditionnelle entre rouge et bleu qui caractérise le décor des motifs architecturaux. En effet, le concept de la réalisation du décor peint sur le fronton de la tombe d'Aghios Athanassios repose sur les principes d'un rendu en trompe-l'œil qui emploie la couleur pour imiter des éléments en relief (comme par exemple les vrais acrotères colorés qui couronnent la « tombe des Palmettes ») de manière analogue, comme nous verrons par la suite, aux métopes peintes de la « tombe du Jugement » à Lefkadia.

FORME ET COULEUR

L'organisation ingénieuse du décor et le raffinement de la technique picturale sur le plafond voûté de la « tombe des Palmettes » témoignent d'une grande habileté du peintre, qui sait maîtriser le dessin des formes et emploie les dégradés de tons pour rendre, en les ombrant, les volumes des éléments végétaux. Ici aussi cependant, comme sur la peinture du tympan, nous observons un traitement qui n'applique pas de manière systématique les principes du clair-obscur pour réussir à représenter l'ensemble des éléments végétaux en perspective, dont la qualité d'exécution reste variable. C'est ainsi par exemple que le tracé raffiné des feuilles d'acanthe, dont les nervures sont précisément indiquées en noir dilué et le profil dentelé souligné en blanc pour les faire se détacher du fond, contraste avec le rendu

[1] Pour une bibliographie sur l'évolution du motif de la palmette en architecture, en sculpture (monuments funéraires, stèles etc.) et sur la céramique voir Petsas 1966, 110-11 et notes.

plat du cœur des palmettes, réalisé en couleurs uniformes sans nuances chromatiques, ou encore à la rosette qui pousse au centre de la palmette flammée et à laquelle le contraste conventionnel entre les pétales ombrés en mauve et les pétales éclairés en rose confère une valeur purement « décorative ». En fait, la volonté d'introduire plus de réalisme, manifestée dans l'exécution des feuilles d'acanthe ne se retrouve pas dans le rendu des anthémia, où malgré l'emploi de divers tons de jaune et de brun sur les pétales pour créer l'illusion du volume, elles restent plutôt attachées à une schématisation géométrique. De manière analogue, malgré l'indication en perspective des fleurs épanouies en rose pâle du registre inférieur, qui s'intègre pleinement dans un champ d'expérimentations picturales avancées (à noter la concavité de l'ovaire, obtenue par un ombrage très nuancé en gris et l'illusion du relief pour les étamines et le stigmate), la réalisation des fleurs composites témoigne d'un traitement plutôt plat, comme on peut l'observer par exemple dans l'exécution des calices et des petites fleurs rouges qu'ils soutiennent.

Il convient ici d'examiner plus en détail le rendu des ombres et des lumières et les moyens par lesquels le peintre arrive à modeler ces formes et suggérer leur volume. Par le mélange des couleurs, il arrive à obtenir différentes valeurs allant du plus clair au plus foncé pour une nuance donnée, en créant des passages très subtils entre les zones ombrées et les zones éclairées. Les forts contrastes chromatiques ne sont pratiqués que localement pour souligner une forme ou la faire ressortir. Pour rendre les pétales des anthémia et des fleurs de lotus, par exemple, le peintre s'est servi du brun foncé pour les ombres, du brun clair et de l'ocre-jaune pour les zones mi-ombrées, du blanc pur pour les lumières. L'indication du clair-obscur est calculée et pratiquée de façon répétitive au moyen de masses colorées aux formes précises. C'est le même principe d'exécution qui s'applique aux parties intérieures des feuilles d'acanthe, où le peintre emploie trois valeurs de rouge, allant du rouge brun au rose clair. Des rehauts de blanc dessinent les lumières et soulignent les formes des pétales. Sur les extrémités arrondies des feuilles des anthémia et des fleurs de lotus, les rehauts acquièrent une forme ovale très nette qui les fait ressembler à des taches, tandis que sur les parties les plus allongées des feuilles, ils occupent un espace plus étendu. Les contours sont soulignés par une ligne blanche qui les met en avant par contraste avec l'ombre brun-foncé. Le tracé des contours est très précis et constitue une pratique systématique.

L'harmonie chromatique repose sur l'application de teintes vives, tantôt saturées (en particulier pour les rouges), tantôt pâles. Des tons et des nuances variées de brun, de jaune, de rouge, de rose et de mauve-violet composent la gamme des couleurs chaudes avec lesquelles le peintre a réalisé la plus grande partie du décor floral. Un bleu azur est appliqué pour définir le fond qui circonscrit les motifs variés de la composition, et un bleu plus foncé a servi pour rendre les feuilles d'acanthe. Le vert est employé uniquement pour indiquer le centre des fleurs minuscules à trois pétales sur l'extrémité des tiges noires jaillissant du culot d'acanthe, et nous n'avons pu vérifier son existence qu'en regardant la peinture de près, une fois sur l'échafaudage. D'ailleurs il ne serait absolument pas possible de reconnaître, d'en bas, la teinte verte sur une surface aussi réduite. Il reste que l'emploi très restreint du vert dans une composition florale si ample, suscite quand même la curiosité. En fait, si l'on

considère que les feuilles d'acanthe ont été rendues en bleu et qu'elles se distinguent a peine du fond, réalisé avec cette même couleur, grâce à l'indication des nervures en noir dilué (qui de loin leur confère un aspect bleu-gris) et à leur contour en blanc pur, on peut raisonnablement s'interroger sur le motif qui avait pu conduire à choisir le bleu à la place du vert. Notons par ailleurs que sur la frise de l'entablement qui orne la façade de cette même tombe, le peintre a employé un vert, qui malgré sa teinte jaunâtre et plutôt terne, évoque une couleur « naturelle » de la plante en question. Par ailleurs, nous avons déjà constaté l'emploi d'un vert pur, la malachite, sur les feuilles d'acanthe de la frise en relief qui encadre la composition du trône peint de la « tombe d'Eurydice », et ce même vert fut utilisé aussi pour indiquer l'acanthe sur la frise qui orne l'intérieur des parois de la tombe d'Aineia II[1] (quoique sur la tombe II d'Aineia l'on constate les deux colorations pour ce même motif, aussi bien en bleu qu'en vert). Ph. Petsas et K. Rhomaios rapportent l'existence du vert (aujourd'hui disparu) sur les frises peintes des façades de la « tombe du Jugement » à Lefkadia[2] et de la « tombe Rhomaios »[3]. Par ailleurs, nous avons pu constater des nuances verdâtres employées dans la représentation des guirlandes, tantôt virant vers le gris comme sur la tombe de Lyson et Kalliklès[4], tantôt vers le bleu, comme sur la tombe à ciste peinte de Dervéni[5]. Mais si l'on observe d'autres représentations florales en Macédoine, on se rendra compte que le bleu « remplace » très souvent le vert, en particulier pour le motif décoratif de l'acanthe, mais aussi pour d'autres espèces végétales, naturelles ou imaginaires. On verra par exemple les frises florales de la chambre funéraire de la tombe «macédonienne » B de Korinos[6] et de la tombe à ciste de Palatitsia[7], les acrotères peints de la tombe d'Aghios Athanassios, la frise de plants de vignes et de feuilles de lierre de la tombe de Potidée[8], la représentation d'un rameau d'olivier sur les parois de la tombe à ciste B de Dervéni[9] et la frise à feuilles bleu azur de la tombe à ciste A de Dervéni[10], dont la couleur vive renvoie effectivement aux couronnes (de myrte ?) que portent sur la tête les figures représentées dans la scène de symposium sur la façade de la tombe d'Aghios Athanassios.

Compte tenu du caractère « décoratif » des motifs floraux peints, il semble en général raisonnable de penser que les couleurs employées pour leur représentation sont censées créer un effet de vive polychromie, qui ne reste pas forcément lié au monde naturel. Des conventions ou des préférences esthétiques auraient conduit les peintres à choisir leurs couleurs et la fréquence de certaines combinaisons « traditionnelles », telles que le bleu et le rouge pour le rendu des feuilles d'acanthe, attestée au moins sur quatre de monuments

---

[1] Vokotopoulou 1990, pl. 1-4.

[2] Petsas 1966, 107-108 pl. I, 1. D'après la reproduction en couleurs de la frise nous déduisons que le vert employé était issu d'un mélange et non pas d'un pigment pur.

[3] Rhomaios 1951, 32-36 pl. A, B.

[4] Miller 1992, 46 pl. I-V.

[5] Tzanavari 1996, 467-68 fig. 12.

[6] Bessios 1991 et 1991a.

[7] Andronikos *et al.* 1989, 483-93 ; *Vergina 1999* 40.

[8] Sismanidis 1997, 27-28.

[9] Themelis, Touratsoglou 1997, 62-63 fig. 14-16.

[10] *Id.*, 28-30 fig. 8.

mentionnés plus haut, renforce davantage l'idée de cet emploi de la couleur à fonction « décorative ». Dans tous les cas, l'emploi du vert reste quand même restreint dans la peinture ancienne en général et ce phénomène a pu être lié non seulement à une prédilection esthétique ou à une conception visuelle parfois confuse entre les teintes du bleu et du vert, mais aussi à des paramètres économiques et pratiques.

MATERIAUX ET TECHNIQUES

La réalisation de la composition florale révèle d'une part, des différences par rapport à la composition figurée du tympan – fait qui nous permet d'envisager comme possible la participation d'au moins deux peintres à la décoration de la tombe – et d'autre part des similitudes dans la méthode d'exécution aussi bien que dans l'emploi des matériaux, par rapport à la frise florale de l'entablement de la façade. L'examen sur place de la peinture et les analyses de la matière picturale ont permis d'établir que l'exécution de la peinture avait comporté deux étapes « préliminaires » et trois étapes « picturales » (voir tableaux 5.1, 5.4, 5.5 et pl. VI-VII dans le CD).

LES ETAPES PRELIMINAIRES

La préparation du support pictural sur la voûte

La préparation de la voûte consiste en l'application de trois couches successives de mortier à base de chaux : une première couche grisâtre assez rugueuse, de 0,7 à 2,0 cm d'épaisseur, qui recouvre la voûte et qui est composée d'un mélange de chaux (calcite) et de sable de rivière à petits grains (dioxyde de silice) ; une deuxième couche blanche, de 0,1 à 0,5 cm, composée essentiellement de chaux, et une troisième couche jaunâtre d'enduit plus fin à base de chaux, épaisse de 0,2 à 0,6 cm[1]. La présence des oxydes ferriques à l'intérieur de cette dernière couche d'enduit est particulièrement intéressante, car elle lui confère un aspect jaunâtre et une teinte « chaude » et une fonction analogue à celle de la sous-couche grise appliquée sur la surface du tympan, à cette différence près que la teinte « froide » et terne de la sous-couche grise semble avoir servi à réduire l'intensité des couleurs superposées, tandis que le jaune clair de la surface de l'enduit établit un ton « chaud » qui ravive plutôt les couches ultérieures. Dans ce cas nous retrouvons, d'une certaine manière, les conséquences optiques de la superposition des couches colorées, attestée si souvent sur la peinture du tympan. Il ne s'agit pas pour autant d'une pratique systématiquement appliquée

[1] Six échantillons de mortiers prélevés sur la façade, dans l'antichambre et la chambre de la tombe, et quinze échantillons colorés dont la localisation exacte n'a pas été indiquée dans la publications des résultats, ont fait l'objet d'un examen préliminaire il y a presque vingt ans au laboratoire du musée archéologique de Thessalonique et au laboratoire de géologie de l'Université de Thessalonique (Mirtsou *et al.* 1985, 47-51). Dans la gamme des pigments identifiés par les auteurs manquent le blanc de plomb et les laques organiques. L'examen des coupes stratigraphiques n'a pas été effectué. Par ailleurs nous pouvons signaler que le rouge qui avait servi à colorer les murs de la chambre funéraire était constitué uniquement d'une ocre rouge sans ajout de cinabre comme il a été suggéré.

dans l'exécution de la composition de la voûte. En fait, comme nous verrons, dans la plupart des cas où l'on a superposition des couches, c'est soit pour affecter le degré de luminosité des couleurs superposées, soit pour améliorer leur fixation sur le support, sans effet sur leurs nuances, dont la variété est obtenue au moyen de mélanges réels de pigments.

Le dessin peint et le tracé incisé

Avant l'application de la couleur, le peintre a effectué un dessin préliminaire détaillé, appliqué en gris-noir dilué au pinceau, afin d'organiser sa composition complexe de manière symétrique et de réaliser rigoureusement les contours des motifs floraux. Ce dessin préliminaire, une fois réalisée la mise en place des éléments, fut entièrement masqué par les couches colorées. Cependant, sur une petite zone, dans l'angle Nord-Ouest de l'antichambre, où la peinture (du fait de la hâte ou de la négligence) était restée inachevée, nous avons pu observer le dessin préliminaire d'une volute, à moitié recouverte par la bande rouge foncée (pl. 68.2). Par ailleurs, en plusieurs endroits de la composition – à la limite entre deux couches colorées juxtaposées, ou aux extrémités des contours – on distingue des traces de ce même dessin, partiellement recouvert par la couleur. L'existence de ce dessin, composé de noir de carbone, a été vérifiée microscopiquement sur la coupe stratigraphique de l'échantillon LC.4. La régularité avec laquelle les motifs floraux se reproduisent et la précision de leur exécution font penser à l'emploi d'un carton, à l'aide duquel le peintre aurait transféré une composition originale sur la voûte, ce qui semble tout à fait raisonnable, compte tenu des difficultés pratiques que présentait la réalisation sur une surface courbe d'une composition d'aussi grandes dimensions. Pour assurer la précision de l'exécution, le peintre s'est servi d'un compas pour réaliser les formes courbes des volutes : les traces incisées et le trou formé au centre des cercles par l'extrémité pointue de l'instrument sont visibles même en lumière directe. L'évidence d'un dessin préliminaire peint si complet et précis, n'était pas attesté jusqu'à présent sur une peinture de Macédoine. Le tracé incisé libre et improvisé qu'a réalisé le peintre pour la mise en place de ses figures sur les parois de la « tombe de Perséphone » à Vergina, n'a en effet rien à voir avec le dessin préliminaire peint de la « tombe des Palmettes », certainement conçu et construit à l'avance. En revanche, nous avons constaté en plusieurs occasions l'emploi du compas sur des peintures murales pour tracer des formes circulaires exactes, et en particulier dans la représentation des boucliers, comme nous verrons par la suite. De pauvres traces d'un dessin préliminaire peint, en gris très dilué, ont été relevées sur la façade de la tombe d'Aghios Athanassios et un dessin peint, assez fin mais moins précis, a été détecté sur la petite frise de palmettes et de fleurs de lotus qui décore la base des socles dans la tombe de Phoinikas à Thessalonique. Cette pratique fut aussi mise en œuvre dans l'exécution de certaines peintures murales funéraires pré-romaines, où l'on a aussi des traces de noir ou de gris, en particulier sur la tombe de Gnathia[1] et sur la

[1] L'Arab 1994, 311-38 ; R. Cassano, « Gnathia », *in* : *I Greci in Occidente* 165-66. Sur les aspects techniques voir Brecoulaki 2001, 18-19 fig. 26-30.

tombe n° 80 de la nécropole d'Andriuolo à Paestum[1]. D'importance majeure pour nos connaissances sur ce type de procédé sont les informations récemment obtenues grâce au réexamen du « sarcophage des Amazones », daté vers la fin du IV^e^ s. av. J.-C. : le peintre s'y était servi d'un dessin préliminaire peint en gris-noir, très détaillé et précis, en combinaison avec un tracé incisé, qui selon toute vraisemblance avait été effectué dans un premier temps, et qu'il a ensuite repris en le complétant avec le dessin peint[2].

LES ETAPES PICTURALES

L'application du bleu clair pour définir le fond

Avant de remplir de couleurs les formes dont les contours étaient déjà définis par le dessin préliminaire, le peintre procède à la réalisation du fond de la composition en appliquant une couche de bleu égyptien à grains fins et de tonalité claire (voir échantillon LC.1).

La pratique des mélanges pour le remplissage des formes par la couleur : pigments et technique picturale

Les pigments identifiés en différents endroits de la composition sont les suivants (voir tableau 5.4 dans le CD) : trois blancs, le blanc de plomb, le carbonate de calcium et la kaolinite ; deux rouges, le cinabre et l'ocre rouge (hématite) ; deux roses composés de deux colorants organiques, la laque de garance et la pourpre conchylienne ; deux jaunes, l'ocre jaune (gœthite) et un sulfate de fer ; le bleu égyptien et le noir de carbone de provenance végétale. Le vert n'a pas été identifié puisque nous n'avons pas effectué de prélèvements, étant donné qu'il était employé en quantité minime[3]. On se rend compte tout de suite qu'il s'agit d'une gamme de pigments plus variée que celle de la peinture du tympan. En fait, sur la peinture de la voûte le peintre se sert aussi de laques organiques afin de produire des teintes « florides » de roses, de mauves et de violets et il emploie de manière systématique le blanc de plomb, que nous avons identifié aussi sur la frise florale de l'entablement. En mélangeant les pigments colorés il arrive à multiplier ses teintes, et en ajoutant du noir ou du blanc à ces mêmes pigments il obtient ses dégradés tonals. Il nous semble intéressant de souligner à cet égard que contrairement à la pratique des superpositions de couches colorées attestées sur la peinture du tympan, le peintre met en œuvre, pour la réalisation de la peinture de la voûte, une technique différente qui repose essentiellement sur les mélanges. Si l'on

[1] Pontrandolfo, Rouveret 1992, 46-47, 418, 421, 425, 430, figures en pages 178-181 ; Brecoulaki 2001, 15 fig. 13-14.

[2] Brecoulaki 2001, 21-22 fig. 34-38.

[3] S. Miller mentionne la présence d'une terre verte sur la « tombe des Palmettes », sans pour autant indiquer la source de cette information (Miller 1993, 34 n. 1). Il s'agit sans aucun doute d'une confusion de l'auteur avec la terre verte identifiée à Pella (Calamiotou *et al.* 1983, 117-21). Comme nous verrons par la suite, l'emploi de ce pigment (il s'agit du silicate ferreux céladonite additionné du glauconie) n'est pas attesté sur les peintures macédoniennes et il représente le vert par excellence des peintres romains.

compare la stratigraphie des couches picturales sur les deux peintures, on constate que le nombre des couches superposées sur la peinture de la voûte est sensiblement réduit, et là où il y en a plus de deux, c'est en raison des techniques particulières adoptées pour l'application des laques organiques, non pour obtenir un résultat optique qui altère de manière significative la teinte de la couche colorée finale.

L'examen des coupes stratigraphiques permet en effet des constatations intéressantes. Sur l'échantillon LC.2 une couche assez épaisse, composée d'une argile blanche, la kaolinite, dont la présence était aussi attestée sur la peinture du tympan en tant que matière isolante entre deux couches superposées, sert de base sur laquelle s'applique une couche colorée, constituée essentiellement de cinabre et de quelques particules d'ocre rouge. Le peintre évite ainsi le contact immédiat de la couche de cinabre avec l'enduit, en faisant intervenir la couche de kaolinite. C'est une pratique similaire que nous constatons sur l'échantillon LC.7, où à une première couche épaisse, constituée d'une matrice kaolinitique qui contient des particules de cinabre et d'ocre rouge, se superpose une couche fine de cinabre pur. En revanche, sur l'échantillon LC.6 la couche rouge, composée d'un mélange de cinabre et d'ocre orangée, est directement appliquée sur l'enduit. Comment faut-il expliquer ces applications variées de pigments identiques ? Si l'on veut bien écarter la possibilité d'expériences fortuites, et malgré les dimensions minuscules des échantillons, que nous devons quand même toujours prendre en compte dans nos interprétations, il nous semble que ces pratiques doivent être liées au résultat chromatique que le peintre avait, dans chaque cas, souhaité obtenir. C'est ainsi que le rouge de l'échantillon LC.2 vire vers le rose, le rouge de l'échantillon LC.7 vire vers l'orangé, tandis que celui de l'échantillon LC.6 vire vers le brun. La couleur brun-orangé de l'échantillon LC.11 a été produite par un mélange de cinabre, d'ocre jaune et d'un sulfate de fer (pl. 73.2). La couleur pourpre-violette de l'échantillon LC.3 résulte du mélange d'une ocre rouge à du noir de carbone, additionné très probablement d'une laque organique rose (une couche rosâtre semi-transparente est visible par endroits en dessus de la couche rouge) et de quelques particules occasionnelles de bleu égyptien, qui sont responsables de la teinte plutôt froide de la couleur macroscopique. La couleur bleu clair de l'échantillon LC.4 est le produit d'un mélange de bleu égyptien et de blanc de plomb. Ici le peintre emploie le blanc de plomb pour éclaircir la teinte de sa couleur : c'est une fonction du blanc de plomb que nous avons déjà observée sur la frise florale de la façade de cette même tombe (LB.6, LB.7), sur la peinture du dossier du trône de la « tombe d'Eurydice », ainsi que sur les stèles peintes de Vergina. Les traces de noir de carbone que l'on distingue au-dessous de la couche colorée correspondent au dessin préliminaire peint de la composition, comme sur l'échantillon LB.6 prélevé sur la frise florale de la façade.

L'identification des colorants organiques rouges, ainsi que l'examen de leur mode d'application, présentent un intérêt particulier. La laque de garance a été identifiée sur l'échantillon Ant21, où elle est de couleur rose foncé, tandis que sur les échantillons L26 et LC.5 (L41) le rose pâle, d'un ton nettement plus clair que celui de l'échantillon Ant21, correspond au colorant organique, extrait du coquillage *murex*, que les anciens appelaient *purpurissum*. La stratigraphie de l'échantillon LC.5 est spécialement intéressante :

de bas en haut, nous observons une couche constituée essentiellement de kaolinite sur laquelle est appliquée une deuxième couche de blanc de plomb, qui sert de sous-couche à la laque organique. Or nous avons également rencontré l'emploi de la kaolinite sur les échantillons LC.2 et LC.7, constitués de cinabre. Il est probable que cette argile blanche avait assuré une meilleure fixation du cinabre et/ou avait servi de couche isolante entre le support et la couche picturale. Sur l'échantillon LC.5 la couche de blanc de plomb – pigment onctueux et opaque – sert de sous-couche à la laque organique. On pourra se demander en l'occurrence pourquoi le peintre décide de faire intervenir cette deuxième couche blanche entre la kaolinite et la couche colorée. La réponse, je crois, doit être recherchée dans le pratique des techniques particulières que les peintres mettaient en œuvre pour l'application des pigments organiques, et qui nous sont très peu connues jusqu'à présent. Selon Pline (35.49) le *purpurissum* fait partie des pigments « florides » qui supportent mal le contact avec la chaux, et dans un autre chapitre de son livre (35.45), d'un intérêt majeur pour la pratique des superpositions, le naturaliste décrit des méthodes pour obtenir des nuances variées de *purpurissum* en le superposant à d'autres couches colorées. Les colorants organiques, par leur nature et par leur mode de fabrication, n'ont pas de vrais grains comme les pigments qui dérivent des minéraux. De ce fait, ces pigments ont souvent tendance à être absorbés par un support poreux, ce qui entraîne un affaiblissement de leur intensité originale. La couche de blanc de plomb consistante et uniforme, appliquée à son tour sur une couche de kaolinite, aurait alors servi d'une part à protéger ce pigment d'un contact immédiat avec l'enduit (fonction qu'avait pu avoir aussi bien la couche de kaolinite), mais surtout à en augmenter la luminosité. Sur la peinture du trône de la « tombe d'Eurydice » on a pu observer aussi l'application d'une laque organique rose sur une sous-couche composée de blanc de plomb et il est intéressant de souligner qu'ici aussi cette technique ne fut employée que pour la laque organique et non pas pour les autres pigments que le peintre mélange directement à du blanc de plomb pour éclaircir leurs teintes. D'ailleurs, un autre document nous a apporté des informations intéressantes à ce propos, et c'est le « sarcophage des Amazones ». Dans ce cas, le blanc de plomb sert de sous-couche aux couleurs superposées, technique que nous avons déjà confrontée à celle de la peinture du trône de la « tombe d'Eurydice ». Cependant il nous semble significatif que sur les deux longs côtés du sarcophage le fond de la composition soit réalisé avec un colorant organique rose qui correspond ici aussi à un colorant organique. D'après ces témoignages, on est amené à penser que l'emploi de blanc de plomb en tant que sous-couche pour les laques organiques ne représente pas un phénomène fortuit, mais qu'il révèle plutôt des connaissances approfondies sur les qualités des matériaux et les possibilités qu'ils offrent dans le domaine pictural. La mise en œuvre de ce processus technique est d'ailleurs attestée dans d'autres contextes, mais à des époques bien postérieures, notamment dans la peinture italienne du 14ème et 15ème siècles[1].

[1] Bomford *et al.* 2000, 180 fig. 155 ; J. Dunkerton, A. Roy, « The Materials of a Group of Late Fifteenth-century Florentine Panel Paintings », *National Gallery Technical Bulletin* 17 (1996) 20-31.

Comme sur la peinture de la façade, la technique picturale ici aussi correspond à la *tempera*, se servant comme liant de l'œuf et des gommes végétales, et il ne s'agit guère d'une technique à la fresque comme certains l'ont suggéré[1]. La matière picturale est épaisse, le peintre ne laisse nulle part le support recouvert pour le garder en réserve lumineuse. Les pinceaux employés étaient d'épaisseurs différentes et leur trame n'est pas visible en lumière directe. La couleur a été étalée de manière régulière et les seuls rehauts de la matière picturale qu'on distingue et qui produisent un léger relief sont les « lumières », rendues avec du blanc de plomb.

La mise en place des rehauts lumineux

Le dernier échantillon examiné consiste en du blanc de plomb pur, employé par le peintre pour indiquer les rehauts lumineux (LC.10). Il s'agit d'une pratique constante sur la peinture de la voûte pour faire ressortir les parties en saillie des pétales des anthémia et des fleurs de lotus, qui représente selon toute vraisemblance une des dernières étapes, sinon l'étape ultime, de l'exécution picturale. Il convient de souligner ici la variété des applications que trouve le blanc de plomb sur la peinture de la voûte de la « tombe des Palmettes », puisqu'il y est employé en mélange avec d'autres pigments pour en éclaircir la teinte, en tant que sous-couche pour les laques rouges et enfin en couche épaisse pour indiquer des « lumières ».

L'examen du décor peint de la « tombe des Palmettes » a apporté plusieurs éléments nouveaux à notre connaissance des matériaux et des processus techniques de la peinture ancienne. Mais il nous a permis aussi de discerner entre la composition figurée du tympan et la composition florale de la voûte des différences notables, dans l'exécution, le choix et la manipulation des matériaux. Et nous pouvons donc émettre l'hypothèse de la participation de deux peintres au moins à la réalisation du décor de la tombe : on imaginera un groupe d'artistes et de peintres-décorateurs dont la collaboration avait permis d'aboutir, très probablement en peu de temps, à un résultat esthétique à la fois raffiné et homogène.

13. « TOMBE DU JUGEMENT »
(pl. 74-76)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT ET DECOR PEINT

La Grande tombe « macédonienne » de Lefkadia, structure monumentale comportant une impressionnante façade à deux étages, fut mise au jour par Ph. Petsas en 1954, à peu de distance de la « tombe des Palmettes ». Il s'agit de la première tombe macédonienne ornée de peintures mégalographiques qui ait été trouvée, et elle a été publiée de manière

[1] Mirtsou *et al.* 1985, 51.

exemplaire par son fouilleur[1]. Elle se compose d'une antichambre mesurant 6,50 m de largeur sur 2,12 m de profondeur, pour une hauteur de 7,70 m, communiquant avec une chambre funéraire presque carrée, mesurant 4,80 m de largeur, 4,72 m de profondeur, et haute de 5,26 m. Les dimensions du vestibule, considérables par rapport à celles de la chambre funéraire, peuvent s'expliquer par la nécessité de lui faire soutenir la façade monumentale. Son mur de fond, de part et d'autre de la porte communiquant à la chambre principale, est décoré de deux boucliers en relief, comparables à ceux qui ornent la façade la tombe III de Vergina[2], sans pour autant comporter aucune trace de polychromie. Les murs de la chambre funéraire sont stuqués d'un enduit blanc lissé, avec un socle à base et couronnement en relief sur lequel sont posés des pilastres supportant une architrave à trois fasces, surmontée d'une corniche ornée d'un larmier à denticules, peint en trompe-l'œil. Sur le couvre-joint du podium est peinte une cimaise ionique en rouge et bleu et les pilastres sont couronnés d'un chapiteau à cimaise ionique au-dessous duquel sont figurées deux espèces de rosaces suggérant des têtes de rivets, qui se détachent sur un fond bleu. Les parois entre les piliers sont peintes en rouge vif. Le tout suggère un péristyle entourant la pièce. Tous les éléments architecturaux ont été préalablement sculptés sur la pierre de poros et ensuite recouverts de l'enduit, de manière analogue aux éléments de la façade.

Les dimensions de la façade sont de 8,68 m en largeur sur 8,60 m de hauteur (pl. 74). Elle est à deux étages[3] : l'étage inférieur, imitant un appareil isodome, est d'ordre dorique avec quatre demi-colonnes entre deux antes. Dans chacun des quatre entrecolonnements est représenté un personnage, peint à 2,06 m au-dessus du stylobate, reposant sur un *kymation* ionique : de gauche à droite, un guerrier debout (le défunt), Hermès, puis, après la porte, un homme âgé assis identifié comme Eaque par une inscription au-dessus de sa tête, et à sa droite un homme barbu appuyé sur un long bâton, identifié, d'après l'inscription correspondante, comme Rhadamanthe (pl. 76). L'entablement se compose d'une architrave et d'une frise avec triglyphes et métopes décorées par des représentations peintes de centauromachies[4] (pl. 75). Au-dessus de la frise nous trouvons la corniche dorique avec les mutules peintes en bleu-noir et des gouttes dont la base est décorée d'une bande rouge sur laquelle se détache un méandre en blanc et une file d'oves et dards. Sur la base du larmier est

[1] Orlandos 1959-60, 349 n. 4, 357, fig. 388 ; Petsas 1966 ; Martin 1968, 177-80 fig. 5-9 ; Kurtz, Boardman 1971, 274-76 pl. 75 fig. 61 ; Pandermalis 1972, 181 n° 1 pl. C ; Touratsoglou 1973, 6-16 ; Gossel 1980, 157-69 n° 18 pl. IIIc ; Martin 1982, 255-62 ; Miller 1982, 153, 158-59 fig. 2-6 ; Pfrommer 1982, 135 fig. 5 ; Bacchielli 1983, 13-37 fig. 1-4, 12 ; Bacchielli 1985, 193-96 fig. 1, 4 ; Andreou 1988, 109-10 n° 136 pl. 56, 3-4 ; Tybout 1989, 281-83 pl. 84, 1-2 ; Fedak 1990, 107-109 fig. 138-139 a, b ; *La Macédoine* 178-81 fig. 151-153 ; Touratsoglou 1995, 201-204 fig. 253-258 ; Rhomiopoulou 1997, 24-29 fig. 19-23.

[2] Andronikos 1984, 199 fig. 160. Voir aussi les boucliers en relief de la tombe d'Eordée (Karamitrou-Mendessidi 1985, 30 pl. 1 fig. 1, 3, 6).

[3] Sur l'origine des façades à deux étages voir Petsas 1966, 92-95 avec références ; Martin 1968, 183 ; H. H. Büsing, *Die griechische Halbsäule* (Wiesbaden 1970) 80-81 ; Gossel 1980, 26-29 ; Bacchielli 1983, 13-37 ; Bachielli 1985, 193-96 ; Miller 1982, 161 ; Rouveret 1989, 178-79 ; Fedak 1990, 108-109 ; Miller 1993, 9-11 avec références.

[4] Les métopes de la tombe de Phoinikas sont ornées des phiales peintes en trompe-l'œil (Tsimbidou-Avloniti 2005, pl. 1, 2).

peint un double *kymation* dorique et sa face antérieure est occupée par une série de doubles rinceaux symétriques qui naissent d'un culot d'acanthe central, dont la tige principale s'enroule en spirales internes au centre des ondulations, rendues en rouge foncé et jaune-orangé en vue perspective, et deux tiges secondaires d'où poussent des feuilles peintes en vert foncé, qui s'épanouissent en fleurs et en palmettes dessinées en blanc sur un fond bleu[1] (pl. 74.2). Ces motifs floraux répétitifs sont séparés entre eux par deux lignes verticales parallèles en blanc. La grande frise ionique qui sert de support au deuxième étage représente une scène de bataille en stuc coloré travaillé au ciseau, entre des cavaliers et des fantassins[2], selon toute vraisemblance des Macédoniens contre des Perses, et se termine par une corniche en saillie et un *kymation* ionique. Dans l'entrecolonnement de l'étage supérieur, une série de sept fausses fenêtres[3] à deux volets, faites en stuc, occupent l'espace sous l'architrave et la corniche. Les semi-colonnes se détachent du mur par un fond rouge qui les encadre en créant l'impression qu'elles sont indépendantes de la structure réelle sur laquelle elles sont fixées. L'entablement comporte une architrave à deux fasces surmontée d'une file de rais de cœur et une série de denticules peints en trompe-l'œil, terminée par un *kymation* à oves et dards. Un fronton triangulaire couronne la façade, dont la corniche horizontale comporte une file de rais de cœur et la corniche rampante un *kymation* ionique, surmontée d'une fausse sima ornée d'une série de palmettes alternant avec des fleurs de lotus schématisées, perpendiculaires à la pente du fronton. Le tympan peint en bleu devait primitivement comporter un décor sculpté dont quelques fragments (en particulier une tête de guerrier) ont été recueillis pendant la fouille[4].

POLYCHROMIE DES ELEMENTS ARCHITECTURAUX DE LA FAÇADE ET EFFETS DE TROMPE-L'ŒIL

L'ampleur de la façade confère à la « tombe du Jugement » un aspect monumental unique parmi les tombes « macédoniennes » découvertes jusqu'à présent. La polychromie qui ravive les ornements architectoniques et la frise en relief, ainsi que les peintures figurées qui complètent le programme iconographique du monument, témoignent du soin particulier porté à sa réalisation, qui avait sans doute nécessité un temps non négligeable et qui présuppose une certaine opulence économique de la part de ses commanditaires. Toutefois ce qui sur cette façade complexe revêt un intérêt particulier, c'est le mélange sophistiqué entre les différents emplois de la couleur, soit pour souligner le décor architectonique, soit pour colorer les reliefs, soit enfin pour réaliser les peintures figurées, au moyen duquel le

[1] Petsas 1966, 107-11 pl. B, pl. I, fig. 1.

[2] Pour la discussion sur la frise voir Petsas 1966, 159-70 pl. 27-29.

[3] Sur les fausses fenêtres du palais de Vergina, voir Pandermalis 1976, 391-94 ; Andronikos 1984, 39 ; D. Pandermalis, « Η κεράμωση του ανακτόρου της Βεργίνας », *in* : *ΑΜΗΤΟΣ* 601 fig. 17.

[4] Petsas 1966, 170-71 fig. 36. A part les tympans ornés de la « tombe des Palmettes », la tombe III d'Aghios Athanassios et la tombe de Phoinikas à Thessalonique, voir aussi les traces des figures en stuc appartiennent à une composition qui ornait primitivement le tympan de la tombe d'Aghia Paraskevi (Sismanidis 1986, 93 pl. 24c).

peintre-décorateur arrive à véhiculer une esthétique basée sur les possibilités accrues de l'illusionnisme, qui sera caractéristique d'un art d'apparat[1].

Les couleurs prédominantes sur les éléments architectoniques de la façade sont à base de bleu et de rouge, conformément à un goût en vigueur sur la plupart des tombes macédoniennes et qui renvoie, comme nous l'avons déjà noté, à la polychromie emblématique de l'architecture grecque. Du rouge foncé et des tons de marron ont été choisis pour la réalisation de la bordure inférieure du *kymation* dorique au-dessous de la frise florale, accentuant l'effet de polychromie et rompant avec l'opposition usuelle entre le rouge et le bleu. Sur la frise en relief, les figures des guerriers colorés en teintes vives et saturées se détachent sur un fond bleu-noir. A côté du bleu et du rouge sont employés aussi le vert et le jaune sur les habits et le rose pour évoquer l'*andreikelon* sur les visages. Une gamme chromatique analogue a été employée pour la réalisation de la frise de rinceaux, mais cette fois les couleurs n'ont pas été appliquées pures et saturées pour colorer des formes préalablement modelées dans le stuc, mais elles s'intègrent dans un système pictural qui, malgré les limitations décoratives qu'impose le choix même du motif et son emplacement, suscite des effets de profondeur, sensibles en particulier dans le rendu des spirales. Nous retrouvons les mêmes couleurs – correspondant vraisemblablement aux mêmes pigments – pour la réalisation des figures mégalographiques, dans une fonction picturale plus cohérente, engagées dans la suggestion du volume et de la profondeur afin de reproduire de manière réaliste les corps et les habits des personnages peints. Cependant, il convient de souligner que l'illustration des personnages reposant sur le *kymation* ionique du haut soubassement, qui indique la ligne du sol, ainsi que la présence des inscriptions, chargées de préciser le contenu de la scène, au-dessus des deux juges, arrêtent l'œil du spectateur dans un premier plan et affaiblissent l'impression du trompe-l'œil. De fait, le peintre qui les a réalisées se montre plus soucieux de bien détailler leur iconographie, plutôt que de transmettre l'impression des figures réelles, traitement privilégié au contraire, comme nous verrons, sur la façade de la tombe d'Aghios Athanassios.

Particulièrement intéressant est le rendu des métopes en trompe-l'œil. Ici, à la différence des autres motifs décoratifs et figurés de la façade, les peintures ont été réalisées au moyen d'une « palette » très limitée, composée essentiellement des nuances variées du gris et très sélectivement des tons pâles de jaune et de violet. Il s'agit d'une technique qui, en recourant à des effets de clair-obscur assez poussés, permet d'obtenir le détachement des formes sur le fond neutre et de suggérer l'impression d'un vrai relief, au moins à une certaine distance. Il me paraît raisonnable de s'interroger à ce propos sur la raison pour laquelle le décorateur de la tombe a préféré évoquer une fausse impression de la réalité par des moyens picturaux plutôt que de réaliser de vrais reliefs, comme il l'a fait pour la composition de la frise. Et il faut noter d'ailleurs que les faux reliefs des métopes ne sont pas colorés, et de ce fait se rattachent plus facilement à la texture et la couleur naturelle d'un matériau lapidaire, que les bas-reliefs réels de la frise qui, de loin, donnent l'impression d'une composition peinte. Selon toute vraisemblance, ce choix reflète, avant tout, une approche esthétique qui

[1] Martin 1968, 180 ; Rouveret 1989, 174-77.

privilégie les jeux de trompe-l'œil, sans que nous puissions définir avec assurance les raisons exactes pour lesquelles un certain motif est peint au lieu d'être sculpté ou modelé en stuc et *vice versa*[1]. Selon ce même principe ont été réalisés les denticules peints sur la façade et à l'intérieur de la chambre funéraire, dont les ombres sont rendues en gris, imitant parfaitement leurs prototypes en relief. Nous reviendrons sur les applications du trompe-l'œil lors de l'examen de la tombe d'Aghios Athanassios, où les effets illusionnistes témoignent d'un degré d'élaboration encore plus poussé.

LES SCENES FIGUREES DE LA FAÇADE

LES FIGURES MEGALOGRAPHIQUES (pl. 76)

Les figures, représentées sur le fond blanc des entrecolonnements[2], et orientées par leurs postures et leurs gestes vers la porte de la tombe, font partie d'une scène identifiée – grâce à la présence des inscriptions au-dessus des têtes d'Eaque et Rhadamanthe – comme le jugement dernier du défunt[3]. Hermès Psychopompe, jouant le rôle d'intermédiaire entre les juges et le défunt, conduira ce dernier au royaume de l'au-delà[4]. Il s'agit d'un thème iconographique unique en milieu macédonien[5], qui reflète selon le

[1] Pour l'emploi conjugué des membres architecturaux en relief avec leurs substituts peints, voir aussi la façade de la tombe Heuzey à Palatitsia (Heuzey, Daumet 1876, 226-34 pl. 15-16, 21 ; Pandermalis 1972, 181 n° 5 pl. C ; Gossel 1980, 204-209 n° 26 pl. II, c ; Andronikos 1981, 60-61 fig. 1 ; Miller 1982, 157-58 fig. 24 ; Andreou 1988, 122 n° 149 pl. 61, 2.

[2] Les personnages, étant séparés entre eux par des demi-colonnes, semblent indépendants et renvoient au format rectangulaire des stèles, où les figures occupent un espace limité. Le système de séparation des figures par des demi-colonnes à Lefkadia renvoie à l'organisation de certaines fresques romaines où des colonnes peintes constituent un premier plan pour les personnages figurés, comme par exemple pour les décors de la Villa de Boscoreale.

[3] Alexandre d'Aphrodisias (*Aristot. topic. libro octo comm.* 428) mentionne l'identification des personnages à travers les inscriptions comme une pratique des peintres « anciens » qui ne savaient pas rendre avec exactitude leurs images : *(...) ὅπερ οἱ παλαιοὶ ζωγράφοι ἐποίουν, μὴ ἀκριβεῖς τὰς εἰκόνας ἀπεργαζόμενοι δι' ἐπιγραφῆς ἐδήλουν τίνος ἐστὶν ἑκάστη (...).*

[4] Sur les peintures de la tombe voir Andronikos 1964, 300-301 ; Petsas 1966, 114-58 pl. 5-10, VI-XI, X, 2-3 ; von Graeve 1970, 66-67, 74 pl. 75, 76, 1 ; Bruno 1977, 23-30 pl. 5b-9 ; Gigante 1980, 102-108 ; Bruno 1981, 3-11 pl. 1-3 ; Blanckenhagen 1982, 256-57 ; Lamboley 1982, 139-40 ; Ridgway 1982, 47-48 fig. 5 ; Pollitt 1986, 188, 190, 240, 242 fig. 201-202 ; Andronikos 1987b, 363-64, 367 ; Moreno 1987, 8 fig. 214 ; Rouveret 1989, 171, 174 sq., 186-87, 221 sq. ; Miller 1993a, 15-118 ; Brécoulaki 1997, 11-21 pl. II 1 ; Moreno 1998, 40-43 fig. 37. Sur le décor en stuc voir Lauter 1986, 152, 200-201, 219, 228-29 pl. 48 ; B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331-200 B.C.* (Madison 1990) 185-87 pl. 85.

[5] Sur la présence des Juges sur la céramique italiote voir Petsas 1966, 137-38 avec bibliographie. A signaler la représentation d'Hermès sur une stèle funéraire de Véria, datée du III[e] s. av. J.-C. (A. B. Tataki, *Ancient Beroea. Prosopography and Society* [« ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ » 8 ; Athènes 1988] 85, 404-405) et sur une stèle d'Apollonia de la même période, où Hermès accompagne le défunt dans sa descente aux Enfers pour être jugé par Hadés et une divinité chtonienne (*Albanien. Schätze aus dem Land der Kipetaren.* Catalogue de l'exposition [Hildesheim, Mayence, 1988] 408-409 n° 324). Il s'agit d'un thème iconographique qui offre des analogies significatives avec le jugement de la tombe de Lefkadia. Dans la scène figurée qui occupe le fronton de

fouilleur, l'influence de la philosophie platonicienne[1] et de l'enseignement d'Aristote à Miéza, à partir de 343/2[2].

Le défunt est représenté dans une position instable, comme s'il était prêt à suivre Hermès qui l'invite par un geste de son bras droit. Il est vêtu d'un chiton rouge et d'une cuirasse de couleur blanc cassé, faite de cuir, analogue à celle que porte le défunt sur la tombe Bella I[3]. Les bandes qui soutiennent la cuirasse sont indiquées en rouge et par la même couleur est rendue la ceinture de la taille. Une chlamyde jaune, qui recouvre l'épaule et le bras gauche, tombe derrière le dos du guerrier. De la main droite, il tient sa lance et sa main gauche est appuyée sur le fourreau de son épée. Ses chaussures hautes et fermées, dont les lacets se distinguent à peine, sont d'une couleur jaunâtre de la même nuance que la chlamyde. L'omission du casque et du bouclier dans l'armement du défunt a conduit le fouilleur à supposer que le défunt n'a pas été tué sur le champ de bataille, mais qu'il s'agit plutôt d'un vétéran[4]. Sa tête est représentée de trois quarts, tournée vers la droite ; le regard fixe se dirige vers Hermès. Ses cheveux sont courts, de couleur brun foncé et le visage est barbu[5]. Ces caractères dénotent un homme mûr. De fait, le visage du défunt acquiert un intérêt particulier par la représentation de traits personnalisés qui le distinguent des autres figures de la scène.

Hermès, lui aussi, est représenté presque de face, tourné vers la droite. Sa tête, légèrement penchée en arrière et à gauche, est orientée de trois quarts[6]. De la main droite il fait signe au défunt de le suivre et de la gauche il tient le caducée. Il s'appuie sur la jambe gauche, comme le défunt, à la différence que la jambe droite est déjà détachée du sol. Il porte un chiton rouge et une chlamyde bleue aux extrémités rouge foncé, qui lui recouvre les

---

« l'Ipogeo del Cerbero » à Canosa sont représentés en compagnie d'un guerrier et d'autres personnages, le défunt tourné vers Hermès *psychopompos* qui le guide dans le royaume de l'au-delà, dont l'entrée est gardée par Cerbère (De Juliis 1985, 164). Nous retrouvons la représentation d'Hermès sur la paroi d'une tombe tarentine, datée selon toute vraisemblance dans le I^er^ s. av. J.-C. (Tiné Bertocchi 1964, 62-69 fig. 39, tombe 16). Pour l'iconographie d'Hermès sur les lécythes voir P. Zanker, *Wandel der Hermesgestaltung in der attischen Vasenmalerei* (Bonne 1965) 194-211. En général sur la représentation des scènes funèbres voir Sourvinou-Inwood 1987, 145-58. Pour la représentation rare d'Eaque et de Rhadamanthe sur la céramique italiote voir Petsas 1966, 137 n. 2. L'auteur rapproche la scène du « Jugement dernier » associée à la présence d'Eaque et de Rhadamanthe, à celle de la frise en relief ornant la tombe du philosophe Hiéronyme à Rhodes, datée du milieu du deuxième siècle av. J.-C. (Petsas 1966, 141 avec références). Le troisième juge, Minos, mentionné par Platon, n'est pas figuré sur la façade de Lefkadia, sa présence n'étant pas toujours indispensable.

[1] Petsas 1966, 142-44 ; Plat., *Gorg.* 523 e-524 a et 526 c.

[2] Sur l'école de Miéza et le contenu de l'enseignement d'Aristote voir Petsas 1966, 146 n. 1 avec références ; Kalléris 1976, 546 n. 4.

[3] Ph. Petsas propose une série des comparaisons entre la cuirasse du défunt et les cuirasses représentées sur d'autres monuments, comme par exemple avec celle que porte Alexandre sur la mosaïque de Naples ou celles des cavaliers représentés sur la frise du monument de Paul-Emile à Delphes (Petsas 1966, 118-22).

[4] Petsas 1966, 124.

[5] Signalons des affinités dans le rendu entre ce visage barbu et les visages des « philosophes » sur les parois de la tombe 2001 de Pella.

[6] Sur la présence d'Hermès en Macédoine voir Petsas 1966, 128-29 n. 6 avec références. Non loin de la tombe de Lefkadia se situent le Nymphée et la grotte qui attesteraient le culte d'Hermès associé aux Nymphes et aux Muses (Rhomiopoulou 1997, 12 fig. 5-6).

épaules et la partie gauche du torse et tombe jusqu'à la hauteur du genou droit. Ses chaussures sont similaires à celles du défunt, indiquées par la même couleur. Le caducée et le large pétase qui couvre sa tête sont aussi peints en jaune. Le dieu ne porte pas les ailes qui lui sont habituelles, ni sur les sandales ni sur la tête, comme nous l'avons aussi remarqué pour l'Hermès de la « tombe de Perséphone » à Vergina. Il est vêtu d'une manière habituelle, qui correspond aux habits des gens ordinaires[1]. La gracieuse figure élancée d'Hermès représentée sur le mur Nord de la « tombe de Perséphone » à Vergina contraste sensiblement avec la raideur qui caractérise le dieu de Lefkadia.

Le vieil Eaque est figuré assis sur un siège cubique. Sa tête et la partie inférieure de son corps sont représentées de profil tandis que son torse est vu de trois quarts. Sa jambe gauche avance au premier plan, la droite recule en arrière. De la main gauche, qui se lève au-dessus de la tête, il tient une longue baguette de couleur ocre-jaune et sa main droite repose sur sa cuisse. Un *himation* jaune foncé, avec des nuances de marron qui dessinent les ombres, couvre son corps en laissant visibles la partie droite de la poitrine et l'épaule du même côté. Il porte des sandales marron qui couvrent complètement les talons et sont maintenues par des lacets entrecroisés. Son visage est barbu et ses cheveux sont indiqués en gris-blanc. Sur la tête il porte un diadème en forme de bandelette et une couronne de feuilles pointues, indiquées par des touches d'un vert foncé. Les dernières lettres de son nom sont discernables au-dessus de sa tête, selon une pratique qui renvoie à la tradition classique. Ph. Petsas souligne l'étroit rapport d'Eaque avec la Macédoine et la période contemporaine de la tombe : Eaque ne représente pas seulement un des juges de l'au-delà, mais fut en même temps « *γενάρχης τῶν Αἰακιδῶν* », dynastie de laquelle est issu, par sa mère, Alexandre le Grand[2].

Rhadamanthe est figuré debout, de trois quarts[3]. Il se tient sur sa jambe gauche tandis que la jambe droite passe par-dessus, les orteils s'appuyant sur le sol. Son corps est soutenu par un long bâton, similaire à celui d'Eaque. De sa main gauche il tient le bout du bâton et sa main droite s'appuie sur celui-ci. Son *himation*, qui laisse apparaître le haut du corps, se rapproche de celui d'Eaque mais est rendu dans une tonalité plus claire. Des plis en brun dessinent la retombée de l'étoffe entre le bâton et les jambes. Ses sandales sont de la même forme et de la même couleur que celles d'Eaque, à la différence que les cous-de-pied sont recouverts de bleu pour indiquer le dessus des sandales. Son visage barbu est entouré de mèches de cheveux désordonnées sur lesquelles se distinguent les feuilles vertes d'une couronne. Ph. Petsas a proposé de mettre l'image de Rhadamanthe en rapport avec le « philosophe » de Boscoreale, en raison de l'attitude de deux figures qui appartiennent au même type iconographique, de l'homme « *ἐπὶ τὴν βακτηρίαν* ». Il souligne néanmoins que les deux figures présentent de

[1] Petsas 1966, 126 n. 1 et 126-28 n. 1-3.

[2] M. Andronikos a signalé une ressemblance entre le visage d'Eaque et celui du « philosophe » dans la fameuse fresque de Boscoreale dont les personnages sont considérés comme appartenant à l'histoire de la Macédoine (Andronikos 1964, 301).

[3] Rhadamanthe est mentionné à plusieurs reprises par le compositeur d'épigrammes Posidippe de Pella dans un contexte de poésie funéraire (voir B. Dignas, « Posidippus and the Mysteries », *in* : Agosta-Hughes *et al.* 2004, 181-83, 185 et Hatzopoulos 2006, 136).

grandes différences dans les traits et les expressions des visages, aussi bien que dans la technique d'exécution, essentiellement en ce qui concerne les draperies[1].

Dans l'ensemble, les personnages de Lefkadia sont représentés de manière assez stylisée, renvoyant aux modèles classiques. Le mouvement est à peine indiqué par la disposition parallèle des jambes du défunt et d'Hermès. La posture du défunt n'est pas la position « héroïque » du guerrier figuré sur la tombe I du tumulus Bella[2]. Les visages n'expriment aucune émotion ; les deux juges ont une expression sévère et pensive, qui reflète les dispositions stables de leurs caractères, selon les principes de la « *χρηστογραφία* », renvoyant au style de l'école de Sicyone. Au moment où ces peintures furent découvertes, le seul monument connu était la tombe de Kazanlak, dont les peintures sont d'une qualité nettement inférieure. Ainsi, l'opinion de M. Robertson sur les peintures de Lefkadia, selon laquelle « this work is of incomparable higher quality than any other painting which survives from the time », était justifiée. Ph. Petsas quant à lui fut beaucoup plus réservé, comparant le peintre de la tombe aux « journeyman painters of a small campanian town ». Même si ces figures ne constituent pas des modèles d'art créateur et inventif, si on les compare aux compositions inspirées de la nécropole royale de Macédoine, elles présentent toutefois une série d'aspects techniques qui méritent de retenir notre attention.

FORME ET COULEUR

La gamme des couleurs employée se limite aux teintes du rouge, du bleu, du jaune et du brun ; un vert plutôt foncé est utilisé sélectivement pour indiquer les feuilles pointues des couronnes que portent Eaque et Rhadamanthe. Les figures s'insèrent harmonieusement par les couleurs de leurs habits, dans la polychromie appliquée sur l'ensemble des éléments peints ou colorés de la façade. Le bleu et le rouge, combinaison qui conditionne de manière déterminante l'harmonie chromatique de la façade, se retrouvent sur l'*himation* et la chlamyde d'Hermès et sur la cimaise ionique qui indique la ligne du sol sur lequel reposent les quatre figures. Le rouge a été également employé sur la cuirasse du défunt et le bleu se répète sur les hautes chaussures de Rhadamanthe. Avec du jaune le peintre a réalisé la chlamyde et les chaussures du défunt, les chaussures et le pétase d'Hermès et les longs *himatia* de deux juges. Le brun a servi pour ombrer et pour indiquer la lance du défunt et les bâtons d'Eaque et de Rhadamanthe. En fait nous retrouvons sur les figures les mêmes couleurs et les mêmes tons, à peu près, qui ont été employés pour peindre les motifs à rinceaux sur la corniche de l'entablement.

MATERIAUX ET TECHNIQUES

A la différence de la technique complexe et copieuse, à plusieurs étapes, que nous avons reconnue sur la façade et l'intérieur de la « tombe des Palmettes », les figures de la « tombe

[1] Petsas 1966, 132-33.

[2] D'après L. Bacchielli « ...la tomba de Lefkadia non indica semplicemente la separazione fra il mondo dei vivi e quello dei defunti, bensi anche il passagio della sfera umana a quella eroica. » (Bacchielli 1985, 193-96).

du Jugement » témoignent d'une exécution nettement plus simple et plus rapide, effectuée directement sur la surface du mur, sans l'emploi de sous-couches intermédiaires ou de mortiers colorés. Les effets chromatiques sur l'ensemble des figures, pour autant que l'on puisse juger à cause de nombreux dégâts qu'a subis la surface picturale, ont été obtenus par l'application de couches colorées assez fluides, pour le rendu des habits, tandis que pour la réalisation des corps le peintre a procédé par une technique à hachures, appliquées sur l'enduit blanc, particulièrement sensible sur le buste nu de la figure de Rhadamanthe. Aucune analyse n'a été effectuée jusqu'à présent pour caractériser la nature des matériaux picturaux de la tombe. Signalons toutefois que, d'après leur aspect physique, les teintes chaudes semblent correspondre uniquement à des pigments à base d'oxydes ferriques (ocres rouge et jaune), et non aux teintes plus vives du cinabre ou des colorants organiques que nous avons identifiés sur la « tombe des Palmettes ». Le bleu correspond sans aucun doute au bleu égyptien et le vert, d'un ton relativement atténué et d'une teinte mate, fait penser au produit d'un mélange de bleu égyptien et d'ocre jaune plutôt qu'à un vrai pigment vert à base d'oxydes de cuivre (comme la malachite par exemple qui fut utilisée sur la frise de la « tombe d'Eurydice », et parcimonieusement sur la « tombe des Palmettes »). Le blanc et le noir doivent correspondre respectivement au carbonate de calcium et au noir de carbone.

D'après Ph. Petsas, les peintures ont été exécutées à la fresque, et seuls quelques rehauts ont été peints sur un enduit sec à l'aide d'un liant ; ils sont reconnaissables à une surépaisseur par rapport à la peinture à la fresque, comme par exemple les traces d'un dessin en blanc réalisé sur le fond rouge de la partie supérieure de la cuirasse du défunt. A mon avis, il demeure impossible de conclure sur la technique originale de manière définitive sans avoir analysé la matière picturale, mais compte tenu des informations obtenues jusqu'à présent sur les autres peintures macédoniennes, j'aurais plutôt tendance à favoriser la possibilité d'une technique à la détrempe.

LES ETAPES PRELIMINAIRES

La préparation des parois

Le support est constitué de trois couches de mortier : une première couche rugueuse, de 5 à 10 mm d'épaisseur, composée de sable et de chaux de couleur foncée (beige-brun) ; une deuxième couche plus mince qui contient aussi de la terre, comme le remarque le fouilleur et d'une troisième couche d'enduit fin, composé de chaux et de poudre de marbre, de couleur blanc-cassé. Cette dernière couche fut lissée avant que la peinture ne soit posée. Nous n'avons constaté aucun tracé préliminaire incisé ou peint pour la mise en place des figures. Selon toute vraisemblance, le peintre a réalisé directement sur le mur les formes des figures au moyen d'un dessin fin, recouvert lors de l'application de la couleur.

LES ETAPES PICTURALES : LA TECHNIQUE DE « JUXTAPOSITION »

Pour la réalisation des habits, le peintre semble avoir défini dans un premier temps des tons clairs ou moyens en aplats de couleur homogènes, qu'il a ensuite ombrés par endroits en

se servant soit de touches d'un ton plus foncé, soit d'un système de hachures fines et parallèles. Le modelage des formes résulte du contraste subtil qui se crée entre les zones les plus lumineuses, définies lors d'une première application de la couleur, et les ombres qui ont été dessinées par la suite. Nous n'avons pas constaté de rehauts lumineux définis dans une étape suivante de l'exécution, ni de surépaisseurs de la matière picturale. Par endroits on observe des ombres plus foncées, qui résultent d'un ajout de noir aux pigments colorés, comme par exemple sur le bord de la chlamyde d'Hermès où le peintre arrive à suggérer le volume de l'étoffe par un contraste chromatique plus prononcé. Nous retrouvons la même technique sur le riche drapé de l'*himation* d'Eaque, où les plis sont marqués par des traits de brun-foncé et les ombres des replis sont indiquées par de minces hachures parallèles[1]. En revanche, pour le rendu des corps, le peintre met en œuvre une technique différente. En gardant les formes en réserve sur l'enduit blanc, il rehausse en rose clair les carnations et désigne avec des taches diluées d'une couleur beige l'ombrage intérieur de la musculature. Un procédé intéressant, mis en évidence par les aquarelles qu'a exécutées V. Bruno, à partir des originaux, a pu être relevé sur la figure de Rhadamanthe, qui est la mieux conservée : la ligne de contour disparue, le peintre de Lefkadia enchaîne des demi-teintes afin de modeler les formes par un système de fins traits de couleurs juxtaposées et partiellement superposés. Les cheveux et la barbe de Rhadamanthe sont peints par des touches fines et désordonnées de brun, de jaune et de rouge. L'ombre sur l'épaule droite et la poitrine est suggérée par des traits de brun entremêlés avec du jaune, du rouge et quelques touches de bleu. Dans ce rendu, il n'y a pas de fort contraste ni de délimitation nette entre les zones ombrées et les zones lumineuses, les volumes naissent de passages subtils obtenus au moyen de la superposition des hachures grises, jaunes, rouges, vertes et bleues sur un fond tantôt clair, tantôt plus foncé. Comme le remarque A. Rouveret, « le peintre ne cherche pas à fondre les teintes pour ménager les transitions, mais... il crée l'impression du relief et d'épaisseur en jouant sur la fusion optique des couleurs non mélangées et partiellement superposées... »[2]. Nous ne savons pas si les couleurs ne sont pas mélangées, mais ce qui est certain c'est que le peintre procède par une technique de juxtaposition, qui semble maîtrisée et qui n'est pas le résultat d'une expérience fortuite.

Les zones ombrées ne sont pas soulignées par des hachures parallèles d'une seule couleur ou d'une teinte prédominante, comme nous l'avons observé sur la « tombe de Perséphone » à Vergina, mais sont indiquées par des traits colorés de tons et de nuances variées, traitement qui dénote une maîtrise dans l'emploi de la couleur mise à profit pour faire ressortir les volumes dans l'espace. De fait, seul le visage d'Hermès présente une ressemblance avec celui de Rhadamanthe, puisque l'artiste applique des hachures de gris-bleu et de rouge juxtaposées, pour indiquer les joues et le nez du dieu. Mais on ne retrouve pas, là non plus, le jeu de la fusion optique des couleurs non mélangées, manifeste sur le buste de Rhadamanthe. L'exécution rapide et inspirée de la peinture de Vergina n'aurait pas permis à

[1] Ce traitement « réaliste » trouve des parallèles selon Ph. Petsas, avec les draperies des sculptures contemporaines. L'auteur donne comme exemple le relief de la base d'une colonne provenant de l'Artémision d'Ephèse, attribué à Scopas (Petsas 1966, 134).

[2] Rouveret 1989, 222-23.

l'artiste de procéder selon un système minutieux et calculé, comme celui de la tombe de Lefkadia. Nous avons observé l'emploi systématique des hachures pour ombrer les corps et les visages des chasseurs de la tombe de Philippe II. Et sur certains visages le peintre s'est servi aussi de traits polychromes pour matérialiser les carnations, selon ce même procédé de la fusion optique. Cependant, le résultat plastique des figures de Vergina, reflétant une maîtrise incontestable et une assimilation de techniques picturales avancées, témoigne d'une appréhension globale des problèmes de la représentation tridimensionnelle de la figure humaine dans l'espace, qui ne saurait trouver d'équivalent dans le rendu artisanal des mégalographies de Lefkadia. Pour le reste des figures, nous remarquons un traitement moins rigoureux avec un ombrage relativement simplifié : les corps sont tracés avec des touches fines du brun-beige, quelques détails sont soulignés par un ton plus foncé de la même couleur et le fond blanc du mortier est utilisé comme lumière. La masse des cheveux et la barbe du défunt est désignée par des touches nuancées de brun et quelques touches d'ocre jaune. Le visage d'Eaque est figuré en beige-brun, le profil étant marqué par du gris foncé.

V. Bruno emploie le terme « impressionistic-painterly », pour qualifier la méthode avec laquelle sont rendues les formes dans les peintures de Lefkadia, par opposition au terme « abstract linear », qui caractérise les peintures de Kazanlak, où les contours rigides des formes sont marqués par des hachures parallèles. L'auteur retrouve le même type de contraste dans l'exécution de deux stèles de Démétrias, au musée de Volos. Il suggère que la méthode d'exécution de la stèle d'Archidike repose sur l'emploi des contours accentués par des hachures ; en revanche, sur la stèle des *trois figures*, la technique repose sur l'aménagement intérieur des traits colorés, où les rehauts en blanc opaque soulignent les zones de lumière sur les visages, les armes et les draperies. Ainsi, il entrevoit l'existence de deux techniques basées sur la mise en œuvre de procédés différents, celui de l'emploi systématique des contours associé à une palette relativement restreinte et celui d'un traitement plus coloriste où se superposent des traits fins pour créer les zones ombrées. L'auteur reconnaît dans la première technique l'écho de la manière du peintre classique Apollodoros, tandis que la deuxième technique renvoie aux méthodes d'exécution plus sophistiquées correspondant au « coloris naturaliste » de Zeuxis[1]. La possibilité d'une exécution des peintures par plus d'un artiste a été envisagée par le fouilleur, vu les différences dans le rendu des deux figures du milieu et celles des extrémités de la façade. Selon Ph. Petsas, sur les figures de Rhadamanthe et du défunt le dessin est plus recherché que l'emploi de la couleur et le rendu des volumes par ombrage est pratiqué par des traits fins, tandis que pour les figures d'Hermès et d'Eaque il remarque un traitement plus coloriste, dont le dessin est moins soigneux. Personnellement, je n'arrive pas à déceler de différences notables entre le rendu des quatre figures et je serais plutôt tentée de les attribuer à la main d'un seul artiste. Par ailleurs, il faudra tenir compte des dégâts de la surface picturale, particulièrement sensibles sur le visage d'Hermès et la figure d'Eaque, et qui rendent incertaine toute comparaison détaillée entre ces deux personnages et les figures les mieux préservées, celles du défunt et de Rhadamanthe. Ph. Petsas propose des comparaisons

[1] Bruno 1977, 29-30.

dans l'exécution avec les figures du « sarcophage des Amazones » de Tarquinia et certaines stèles de Démétrias[1].

LES COMPOSITIONS DES METOPES (pl. 75)

La représentation des scènes de combat entre Lapithes et centaures sur les onze métopes de la façade[2] revêt un intérêt particulier. En effet, contrairement au mépris exprimé par le fouilleur pour le rendu des couples combattants[3], j'aimerais quand même attirer l'attention sur la variété des poses que le peintre a voulu reproduire et sur le traitement presque monochromatique des formes. Tout en reconnaissant le niveau artisanal de ces représentations, surtout si on les compare, par exemple, au traitement remarquable des biges sur la frise de la tombe III de Vergina et à la multiplicité étonnante de leurs attitudes, il faut reconnaître au peintre de Lefkadia le souci louable d'éviter une répétition monotone des motifs. Malgré l'état fragmentaire de leur conservation, l'on arrive à restituer grâce aux aquarelles de K. Lefakis la plupart des figures originales et leurs positions, à l'exception de deux métopes situées au-dessus de la porte, dont rien ne subsiste. C'est ainsi que nous observons une alternance des plans pour les Lapithes et les centaures (sur la première, troisième et septième métope le Lapithe se trouve au deuxième plan, tandis que sur les autres il est représenté au premier plan) et de leurs directions vers la gauche ou vers la droite (les figures sont orientées vers la gauche sur la quatrième, huitième et dixième métope, le reste est orienté vers la droite), accompagnée d'une variété dans les gestes qui permet au peintre d'obtenir une multiplicité de vues, dans les limites qui lui sont imposés par son habileté artistique. Le traitement des formes est assez sommaire et manque de précision dans les détails anatomiques. Cependant, le mouvement des corps est saisi de manière convaincante et les touches de pinceaux improvisées arrivent à imprimer assez correctement les formes instables et à suggérer leur volume au moyen d'effets de clair-obscur. En effet, en mettant en œuvre un système d'ombrage très calculé, le peintre crée un effet plastique qui, de loin, suggère l'impression d'un vrai relief, et qui présuppose, comme le remarque V. Bruno, « careful observation of an actual sculptured metope in sunlight... »[4].

[1] Musée de Volos, n° Λ 20, 30, 54.

[2] Pour le thème représenté sur les métopes, sa signification dans le contexte macédonien et des comparaisons avec d'autres métopes sculptées représentant le même sujet (Parthénon, temple de Phigalie, Mausolée d'Halicarnasse), voir Petsas 1966, 100-107 et Bruno 1981, 3-11. Des métopes peintes ornaient autrefois le temple dorique d'Asclépios à Epidaure (G. Roux, *L'architecture de l'Argolide aux IV^e et III^e siècles avant J.C.* [Paris 1961] 95 n. 1). Sur les métopes peintes d'une tombe de Cyrène, conservée au Musée du Louvre, voir L. Bacchielli, « Le pitture della 'Tomba dell'Altalena' di Cirene nel Museo del Louvre », *Quaderni di Archeologia della Libia* 8 (1976) 355-83 ; Rouveret 1989, 251-52 ; Rouveret 2004, 93-126.

[3] Petsas 1966, 104.

[4] Bruno 1981, 7.

FORME ET COULEUR

V. Bruno a étudié attentivement les métopes peintes de la tombe de Lefkadia et a pu évaluer leur technique picturale. En fait, comme l'a reproduit sur ses aquarelles K. Lefakis, les figures représentées n'ont pas été obtenues au moyen d'une seule couleur, ou plutôt d'une non-couleur qui est le gris, produit du mélange entre le noir et le blanc, mais le peintre a eu recours aussi aux teintes complémentaires du jaune et du violet. C'est ainsi qu'il arrive à créer un ombrage nuancé, peut-être pas avec toutes les modifications chromatiques proposées par V. Bruno[1], mais susceptible, en tout cas, d'évoquer l'avancement ou le recul des formes sur le fond neutre et de suggérer l'impression de volume. Sur la « tombe de Perséphone » à Vergina, a été appliquée une technique analogue, quoique sensiblement mieux assimilée et d'un niveau pictural plus élevé, en particulier pour la réalisation de la figure de Déméter sur la paroi du fond, mais aussi pour les trois figures du mur Sud. Nous y avons en fait constaté un emploi très restreint des couleurs, limité aux mêmes teintes que le peintre de Lefkadia : à des nuances variées du gris avec ajout d'un jaune-brun pour les ombres et d'un rose-violet, décelable uniquement sur l'*himation* d'une des figures de la paroi Sud. C'est un traitement similaire que j'ai eu l'occasion d'observer sur la frise aux cavaliers qui orne la partie supérieure de la tombe 2001 de Pella[2]. Dans ce cas, il me semble que le peintre s'est servi exclusivement du gris.

D'après les remarques de Ph. Petsas, il semblerait que la préparation du mur sur les métopes ait été suivie de l'application d'un enduit fin ou d'une couche de couleur délavée de teinte jaunâtre qui les distingue du reste des surfaces blanches de la façade. Il s'agirait, selon toute vraisemblance, d'une sous-couche légèrement colorée qui aurait servi de fond aux figures. Si l'on observe les peintures des deux premières métopes de gauche, qui sont les mieux préservées, nous verrons que la technique adoptée par le peintre est assez simple et rapide. La couleur est employée fluide et diluée. Signalons particulièrement le tracé libre des touches de pinceaux pour le rendu des queues des centaures. Avec des tons de gris le peinte imprime les formes et définit les volumes principaux de ses figures par un système des tons intermédiaires. Des hachures épaisses et parallèles dessinent, dans un deuxième temps, les ombres intérieures qui suivent les formes des membres humains et chevalins et par des taches généralement assez uniformes et plus foncées sont matérialisées les ombres extérieures, système qui nous renvoie à celui employé par le peintre de la « tombe de Perséphone », sans pour autant atteindre le dynamisme et l'efficacité du trait qui caractérise ce dernier. Un fort contraste tonal est créé par l'application des ombres extérieures, renforcées par adjonction du noir, qui contribue à faire ressortir les volumes et à détacher les figures de leur support. Le jaune est surtout visible sur la première métope pour désigner les ombres sur le ventre du centaure ou sur le buste et les mains du Lapithe et modeler sa musculature. Le violet est utilisé uniquement sur la deuxième métope pour rendre l'ombrage

[1] Bruno 1981, 5 : « ...the Lefkadia metopes are not monochromatic at all. They show figures with flesh tones clearly rendered in a wide range of yellows and browns, and cast shadows rendered in bluish-greys. »

[2] Lilimbaki-Akamati 2001, fig. 4.

extérieur, visible en particulier sur l'ombre portée du Lapithe, où l'on décèle les traces du pinceau et la gestuelle rapide du peintre, imprimée dans une série des hachures parallèles.

Le répertoire des techniques variées mises en œuvre pour la décoration de la façade de la « tombe du Jugement » à Lefkadia implique la participation de nombreux artisans, chargés de fonctions différentes. Il me semble raisonnable de distinguer un groupe qui serait responsable de la réalisation des reliefs colorés, un autre en charge de la coloration et de l'exécution des éléments architectoniques peints, et un troisième groupe composé des peintres, qui aurait effectué les peintures figuratives. La différence stylistique et technique entre les compositions des métopes et les figures mégalographiques des entrecolonnements suggèrent, à mon avis, la collaboration de deux peintres. C'est ainsi que nous avons pu observer des emplois de la couleur qui répondent chaque fois à des buts artistiques distincts, mais qui se caractérisent en même temps par une conception esthétique commune, que traduit l'emploi d'une gamme de pigments, qui conditionne l'obtention d'un résultat chromatique cohérent. Des teintes saturées et plates ont été appliquées sur les reliefs et pour accentuer les détails architectoniques ; au moyen d'un dessin fin et d'une polychromie plus nuancée ont été indiquées les formes des motifs floraux sur le fond sombre de la corniche, selon une technique que nous connaissons déjà par d'autres frises peintes examinées plus haut (voir par exemple les tombes « d'Eurydice », de Palatitsia, « des Palmettes ») ; une gamme délibérément restreinte au gris avec des touches occasionnelles de jaune et de violet a été mise en œuvre pour évoquer l'impression de volume et imiter de vrais reliefs sur les métopes, par des effets de clair-obscur ; enfin, une « palette » plus riche en teintes a servi au peintre pour réaliser les quatre figures mégalographiques, en expérimentant une technique basée sur la juxtaposition et la superposition partielle des traits polychromes qui lui a permis d'obtenir des passages plus subtils entre les zones lumineuses et les zones ombrées, afin de parvenir à un modelage plastique des formes.

14. « TOMBE KINCH »

(pl. 77)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT

Autrement connue sous le nom de « tombe macédonienne de Niaousta », cette sépulture, recouverte d'un tumulus rond d'environ 35 m de diamètre et assez bas, puisqu'il ne s'élevait que d'1 à 2 m au-dessus de la surface du sol, fut d'abord localisée par des paysans, qui y accompagnèrent ensuite l'archéologue danois K. F. Kinch durant sa visite dans la région de Naoussa en 1887 ; et celui-ci y serait revenu deux ans plus tard pour examiner le tombeau et effectuer avec l'aide de M. Willerup des relevés, des photographies et des aquarelles du

décor peint qui en ornait les parois intérieures[1]. Quelques années plus tard, la tombe fut ouverte par les habitants de Niaousta et les peintures, qui avaient été trouvées intactes lors de la visite de Kinch, avaient subi des dégâts irréversibles ; et lorsque ce dernier visita la tombe pour la dernière fois, en 1892, « ...la destruction était déjà très avancée »[2]. Au moment où furent entrepris les travaux de consolidation de la tombe en 1970 et 1971 par l'Ephorie des Antiquités, le décor peint de la tombe avait entièrement disparu[3].

La tombe est constituée d'une antichambre 1,49 m de profondeur et 3,55 m de largeur, à plafond plat[4] et d'une chambre funéraire en berceau dans le sens de la longueur, mesurant respectivement 4,06 et 3,55 m avec une hauteur maximale de 4,12 m (pl. 77.1). Les deux compartiments communiquaient par une porte qui devait être à l'origine en bois. La façade et les parois intérieures de la tombe sont enduits d'un mortier blanc à base de chaux et de poudre de marbre, épais de 2 à 3 mm. La porte de la façade est flanquée de deux pilastres à chapiteaux peints en rouge et bleu, ornés d'une cimaise dorique, supportant une architrave surmontée par une moulure rouge en saillie, qui la sépare d'une frise composée de triglyphes bleus et de métopes jaunes, coloration inhabituelle pour ce type d'élément architectural. Les parois de l'antichambre, présentant une coloration blanc cassé, sont ornées, à une distance de 1,94 m du sol, d'une frise végétale haute de 0,20 m, aux rinceaux de couleur claire sur fond bleu-noir d'où échappent des fleurs rouges et des feuilles vertes, et que bordent en haut et en bas un filet rouge et un filet blanc de 0,02 m. La porte de communication est entourée d'un linteau, dont l'encadrement est orné d'un astragale en bleu et rouge. Les parois de la chambre funéraire, toujours d'après les descriptions de Kinch, étaient ornées d'une bande en jaune brun au ras du sol, d'un socle jaune clair haut de 1,05 m, divisé en carreaux par des raies rouges étroites, d'une zone rouge uniforme haute de 1,18 m et d'une frise végétale similaire à celle de l'antichambre, bordée de haut et de bas d'un filet rouge et d'un filet blanc. D'après la seule photo, publiée par Kinch, dont on dispose aujourd'hui et où apparaît une partie de cette frise à fond bleu foncé, on peut constater qu'elle trouve des parallèles précis sur d'autres frises à rinceaux que nous connaissons sur les parois des tombes macédoniennes, en particulier celles de Palatitsia et de Korinos. La lunette de la paroi du fond était ornée d'une peinture figurative avec un cavalier et un guerrier à pied. La tombe est datée par Kinch vers la fin du IV^{e} ou le début du III^{e} s. av. J.-C. mais d'autres chercheurs, surtout sur la base de critères architecturaux, la placent dans la deuxième moitié du III^{e} s. av. J.-C.[5].

---

[1] Kinch 1920, 283-88 pl. I-IV ; P. M. Petsas, « Στερέωσις μακεδονικῶν τάφων », *ΑΔ* 20 (1965) *Χρονικά* 436 ; Orlandos 1994, 357 fig. 382 ; Kurtz, Boardman 1971, 274 ; Rhomiopoulou, Touratsoglou 1971, 146-64 pl. 18-21 ; Pandermalis 1972, 181 n° 2 pl. C ; Gigante 1980, 110-11 ; Gossel 1980, 170-78 n° 19 ; Lamboley 1982, 139 ; Miller 1992, 158 fig. 17-18 ; Andreou 1988, 110-11 n° 137 pl. 57,1 ; *Philippe de Macédoine* 71 fig. 49 ; Miller 1993, 13, 21, 109-10 pl. 8, a ; Charatzopoulou 2001, 47 fig. 9 ; Hatzopoulos 2001, 51 n. 3.

[2] Kinch 1920, 284.

[3] Rhomiopoulou, Touratsoglou 1971, 146-64 pl. 18-21.

[4] Des antichambres à plafonds plats se retrouvent à la « tombe de Soteriadis » à Dion (Soteriadis 1930, 36, 38 fig. 2 ; Pandermalis 1985, 11 fig. 2), la tombe I du tumulus Bella à Vergina (Andronikos 1984, 35) et la tombe de Lyson et Kalliklès (Miller 1993, 27 pl. 4).

[5] Brown 1957, 86-87 ; Rhomiopoulou, Touratsoglou 1971, 163-64.

LA PEINTURE FIGUREE SUR LA LUNETTE EST DE LA CHAMBRE FUNERAIRE (pl. 77.2)

D'après la description de Kinch comme d'après la photo et l'aquarelle qu'il a publiées dans son article, la scène représente un cavalier macédonien[1] qui lance un cheval fougueux en baissant sa lance vers un fantassin indigène, qui se protège de son bouclier levé[2]. Selon le savant danois, il s'agirait d'une scène de combat entre un cavalier macédonien et un « barbare plein d'épouvante qui pousse un cri de terreur »[3]. Le cavalier barbu est courbé en avant, tenant la bride du cheval de la main gauche et maniant sa lance de la main droite. Ses cheveux et sa barbe sont rendus en brun foncé. Il porte un casque de type macédonien, dit aussi « phrygien »[4], avec sa haute crête recourbée vers l'avant, peint en rouge cramoisi, et il est vêtu d'une chlamyde rouge, fermée sous le col et gonflée par le vent, révélant la vitesse du déplacement subi par le corps. Au-dessous, se distingue un chiton à manches courtes en bleu vif, visible sur la partie qui lui recouvre les épaules et sur les reins, tandis que la poitrine et l'estomac semblent recouverts d'un deuxième chiton en rouge cramoisi, retroussé autour du corps par une ceinture jaune, à moins qu'il ne s'agisse d'une partie de ce même chiton présentant une coloration différente. En-dessous du chiton, il porte un vêtement collant à manches longues peint en jaune, et il devait porter aussi un pantalon collant brun foncé, comme en témoigne un fragment que l'on distingue sur la cuisse droite, sous les pans bleus du chiton. Le pied gauche de couleur marron foncé, apparaît sous les pattes antérieures du cheval, tandis que du pied droit n'est conservée que la pointe, visible sous le ventre de l'animal. Des traces rouges, observées par Kinch, indiquent que le cavalier était chaussé des sandales.

Le cheval, dont le poitrail est vu de trois quarts, est peint en brun et jaune plus ou moins foncé, selon l'élaboration de l'ombrage par le peintre, avec des sabots en gris foncé. Il est représenté au galop, exprimé par l'allongement des pattes postérieures suivant la convention classique. La têtière et les brides sont rouges, la peau de bête qui tient lieu de selle et entoure le poitrail du cheval est en gris jaune tacheté, imitant la peau de la panthère, dont la queue flotte dans l'air au-dessus de celle du cheval, renforçant l'impression du déroulement rapide de la scène, et du mouvement de fuite de l'animal. Le guerrier à pied peut être identifié, grâce à la couleur brun-rouge foncée de sa peau et par ses caractères physiques, comme un oriental. Il est représenté à moitié de dos, comme s'il s'était retourné soit pour se défendre de l'attaque du cavalier, soit pour s'enfuir. Sa tête est recouverte d'un turban blanc qui lui enveloppe les oreilles et le cou. Sa tenue consiste en un chiton vert clair à manches longues

---

[1] Sur la cavalerie macédonienne qui devint une armée redoutable après sa réorganisation par Philippe II, voir Hammond 1998, 404-25 et Hatzopoulos 2001, 32-54 avec bibliographie. Voir la représentation d'un cavalier macédonien sur une stèle funéraire de la nécropole de Chatby à Alexandrie (*Grèce hellénistique* fig. 100).

[2] Sur la peinture voir Kinch 1920, 286-88 ; Six 1925, 263-80 pl. VI ; Swindler 1929, 300 fig. 482 ; Brown 1957, 86-87 pl. XVIII, 2 ; Andronikos 1964, 299 pl. IX, 13 ; Andronikos 1987b, 363 ; Tripodi 1991, 154. Sur l'armement des figures, voir Markle 1982, 90-91 ; Manti 1983, 75-76, 79 fig. 2.

[3] Kinch 1920, 286.

[4] P. Dintsis, *Hellenistische Helme* (Rome 1986) 23-56 ; Miller 1993, 54 n. 109.

qui descend jusqu'aux genoux et ses jambes sont recouvertes par les anaxyrides, peintes en rose pâle[1]. Il lève de sa main gauche un bouclier orné du « soleil macédonien » : la représentation d'un bouclier macédonien porté par un « barbare » a été récemment expliquée par l'hypothèse que la peinture de la tombe ne dépeint pas une scène de combat mais plutôt une scène d'entraînement du cavalier macédonien avec le concours de son écuyer indigène[2]. Cependant, une telle interprétation me paraît peu convaincante, d'une part en raison de l'attitude et de l'expression apeurée de l'indigène, à la bouche entrouverte, qui ne me semble pas correspondre à une attitude d'encouragement vis-à-vis du cavalier et d'autre part en raison du contexte funéraire de la scène. La représentation du cavalier macédonien terrassant le barbare sur la lunette du tombeau constituait en effet un thème tout à fait convenable pour exalter les qualités guerrières du défunt et commémorer son courage lors de sa participation à l'une des batailles d'Alexandre en Orient, à laquelle la peau de panthère, en tant qu'élément « exotique », pouvait faire allusion[3]. Par ailleurs, il me semble intéressant de noter quelques ressemblances que nous pouvons relever entre la peinture de Lefkadia et la mosaïque d'Alexandre, malgré le niveau artistique nettement supérieure de cette dernière[4]. De fait, ces « ressemblances » concernent avant tout l'émotion que dégage la confrontation des deux guerriers: le cavalier macédonien, en position privilégiée, attaque de sa lance serrée dans la main droite son adversaire qui ne porte pas d'armes offensives, mais se défend uniquement avec un bouclier. La fermeté du buste vu de face et son regard pointé sur le barbare effrayé exprimant la détermination de la manœuvre, nous rappelle en fait l'attitude héroïque et la concentration d'Alexandre sur la mosaïque de Pompéi, contrastant manifestement avec les regards terrifiés des Perses à son approche, ainsi que de leur roi abattu et fuyant.

Pour autant que l'on puisse juger la qualité picturale de cette composition, en se fondant uniquement sur la documentation de Kinch, on y reconnaîtra des essais maîtrisés pour articuler la tridimensionnalité des corps dans la couleur et le clair-obscur. Le rouge et le bleu sur les habits du cavalier représentent les teintes les plus vigoureuses, et attirent l'œil sur le personnage privilégié de la scène. En soulignant les parties saillantes au moyen de tons lumineux et en dessinant les ombres avec des tons foncés, le peintre arrive à matérialiser les plis. Le corps du cheval est ombré de marron foncé, les valeurs intermédiaires, du jaune au marron, sont obtenues par adjonction plus ou moins sensible du noir ou du blanc. Un traitement analogue est appliqué pour le rendu du long chiton de l'Oriental. Malheureusement, la perte de la peinture originale ne nous permet pas d'avancer des hypothèses précises sur les matériaux et les techniques d'exécution. Il faudra se contenter des observations préliminaires

[1] Elles ne sont pas nues, comme l'avait pensé Kinch (Kinch 1920, 287). Et la différence de couleur entre le visage en brun foncé et les jambes en rose, me semble en l'occurrence significative.

[2] Manti 1983, 75 n. 7 ; Hammond 1990, 275 n. 41 ; Hammond 1998, 406 n. 7 ; Hatzopoulos 2001, 51 n. 3. Pour une opinion contraire à cette hypothèse voir Miller 1993, 13 n. 73.

[3] La confrontation avec les scènes de bataille où est figuré le défunt sur les parois du corridor de la tombe de Kazanlak, me semble à ce propos significative (Micoff 1954, 8-10 pl. III XXV ; Fol *et al.* 1986, 72-74).

[4] D'après J. Six cette peinture représenterait la copie d'un tableau original figurant Antipatros, réalisé par Nikomachos (Six 1925, 263-80), mais cette hypothèse reste invérifiable.

du fouilleur, ainsi exprimées : « La technique est primitive ; la peinture est exécutée avec des couleurs de chaux sur un enduit sec ; ce n'est donc pas la technique ordinaire de la fresque. Les couleurs sont appliquées dans une épaisseur différente et souvent avec des pinceaux sales, de sorte qu'en quelques endroits les couleurs de la peinture sont mélangées et impures, ce qui se voit clairement sur le chiton vert du guerrier »[1].

15. « TOMBE DE LYSON ET KALLIKLES »
(pl. 78-81)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT

La tombe de Lyson et Kalliklès – deux frères, fils d'Aristophanès, dont les noms étaient inscrits au-dessus de la porte d'entrée de la chambre funéraire – est située à peu de distance des autres tombes de Lefkadia que nous venons d'examiner. Elle fut découverte, déjà pillée, par Ch. Makaronas en 1942[2] et a fait l'objet d'une publication exemplaire, en 1993, par S. Miller[3]. Il s'agit d'une petite tombe « macédonienne », construite en simples blocs de calcaire d'origine locale, tendres et friables (pl. 78.1). Elle est composée d'un vestibule de 0,89 sur 0.86 m. couvert par un plafond horizontal assez bas et d'une chambre funéraire couverte par une voûte peinte, mesurant 3,05 m de largeur sur 3,95 m de profondeur pour une hauteur de 1,92 m. Un élément particulier dans l'architecture de cette tombe réside dans le fait que la largeur du vestibule est sensiblement réduite par rapport à celle de la chambre funéraire et par voie de conséquence l'arrangement de la façade ne s'articule pas suivant les dimensions du mur extérieur comme dans la plupart des tombes appartenant à ce type. En revanche, elle est réalisée selon un schéma beaucoup plus simple et moins monumental, avec des blocs de poros arrivant jusqu'à la hauteur de la voûte et une porte construite de deux blocs de pierre schématiquement modelés uniquement de leur côté extérieur, et surmontée d'un fronton couronné d'acrotères[4]. Les murs du vestibule comportent un décor peint sur les deux côtés latéraux. Dans le mur de fond sont creusées six niches en deux rangées de trois, dans chacun des murs latéraux huit niches en deux rangées de quatre, définissant les *loculi* où étaient déposées les cendres des morts, et au-dessus desquels étaient écrits leurs noms. Une série des pilastres peints en trompe-l'œil sur lesquels sont accrochées par des clous des guirlandes avec bandelettes courant au-dessus des niches, occupent l'espace entre les *loculi*. Les fonds des lunettes sur les murs avant et arrière de la chambre sont ornés de pièces d'armement peint. La tombe est datée vers la fin du III^{e} s. av. J.-C.[5], mais les dernières

[1] Kinch 1920, 288.
[2] Makaronas, Miller 1974, 248-59.
[3] Miller 1993.
[4] Sur l'architecture de la tombe voir en détail Miller 1993, 27-32.
[5] Miller 1993, 91-92.

sépultures remontent jusqu'à la troisième génération du côté de Kalliklès et à la quatrième du côté de Lyson, qui se situe avec vraisemblance vers la fin du II[e] s. av. J.-C.[1].

LE DECOR PEINT

Grâce à la stabilité des conditions climatiques à l'intérieur de la tombe, restée enfouie depuis sa découverte, les peintures murales qui en ornent l'intérieur nous sont parvenues dans un état de conservation exceptionnel, par rapport à la plupart des tombes macédoniennes.

LES PEINTURES DU VESTIBULE (pl. 78.2-3)

Sur le fond jaunâtre du mur Est est figuré un *perirrhanterion*[2] vu en perspective, posé sur une base rectangulaire dont les lignes en raccourci se projettent vers l'intérieur de la chambre. Sur le bord du bassin est appuyée une branche verte[3] dont une extrémité baigne dans l'eau lustrale, faisant allusion, dans un tel contexte, à une purification rituelle[4]. Le bassin et son pied sont peints en rouge et les ombres qui suggèrent le volume de l'objet et l'impression de profondeur, sont dessinées en une couleur foncée brun-noir. L'eau du bassin est indiquée en bleu, avec des aplats dilués qui créent une impression de transparence[5]. Sur

[1] Pour une étude prosopographique à partir des noms inscrits dans la chambre funéraire, voir Miller 1993, 79-91. Sur la datation du monument voir aussi P. J. Callagan, « Macedonian Shields, 'Shield-Bowls' and Corinth : a fixed Point in Hellenistic Ceramic Chronology », *AAA* 11 (1978) 53-60 ; *id.*, « The Trefoil Style and Second-Century Hadra Vases », *BSA* 75 (1980) 33-47.

[2] Sur la purification et la mort, voir Kurtz, Boardmann 1971, 139-43 ; Parker 1983, 32-48. Le *perirrhanterion* de la tombe de Lyson et Kalliklès avait pu faire allusion soit au dernier *loutron* du défunt, soit à la purification des membres de sa famille qui allaient rouvrir la tombe pour y déposer les sépultures d'autres morts (Miller 1993, 39).

[3] Le rendu schématique de la branche ne permet pas une identification botanique assurée. Selon toute vraisemblance il s'agit de laurier, dont les branches étaient immergées dans des bassins à eau devant l'entrée des maisons en deuil (C. I. Makaronas, « Χρονικὰ ἀρχαιολογικά », *Μακεδονικά* 1 [1941-1952] 495-96 ; Touratsoglou 1973, 21 ; M. B. Ogle, « Laurel in Ancient Religion and Folk-Lore », *AJA* 31 [1910] 287-311 ; A. Steier, « Lorbeer », *RE* 1431-1442 ; Blech 1982, 58-60 ; Miller 1993, 39). Le myrte et l'olivier, considérés comme sacrés, sont aussi employés dans un contexte funéraire : voir par exemple les représentations peintes des feuilles de myrte à l'intérieur de la tombe A de Dervéni (Themelis, Touratsoglou 1997, 30 fig. 8) et des branches d'olivier dans la tombe B de la même nécropole (Themelis, Touratsoglou 1997, 60 fig. 14-16). Une couronne peinte de feuilles de myrte est représentée sur la paroi Sud de la tombe à ciste II d'Aineia (Vokotopoulou 1990, 44 fig. pl. 1, b). Sur les nombreuses couronnes métalliques en feuilles de laurier, de myrte et d'olivier, déposées à l'intérieur des tombes macédoniennes en tant qu'offrandes aux défunts voir B. Tsigarida, *Metal Wreaths in the Greek World*, thèse de doctorat (Oxford 1988) ; B. Tsigarida, « Fifth Century B.C. Jewellery from the Cemeteries of Pydna, Macedonia », *in* : *The Art of the Greek Goldsmith* (Londres 1998) 48-54 ; Tsigarida, Ignatiadou 2000, fig. 9, 15, 36, 44, 59, 62, 68, 94.

[4] Sur la fonction des *perirrhanteria* voir D. A. Amyx, « The Attic Stelai Part III. Vases and other Containers », *Hesperia* 27 (1958) 163-310 ; R. Ginouvès, *Balaneutikè. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque*, *BÉFAR* 200 (Rome 1962) 77-99. Sur leur représentation dans la céramique italiote voir Lohmann 1979, 133-38.

[5] Le *louterion* peint sur la frise de la façade de la tombe d'Aghios Athanassios témoigne d'un traitement similaire.

le mur Ouest du vestibule est représenté un autel quadrangulaire surmonté d'une niche concave[1], le tout traité en perspective de trois quarts. Un *kymation* ionique à oves et dards en bleu, rouge et blanc souligne la partie haute de l'autel. Un *kymation* lesbique à rais de cœurs orne la partie basse. Sur la façade de l'autel sont représentées trois bandes rouges[2] et un serpent noir aux yeux rouges, grimpant vers la conque[3].

LE DECOR DE LA CHAMBRE FUNERAIRE (pl. 79-81)

LES ELEMENTS ARCHITECTURAUX PEINTS

Il s'agit d'un décor original qui imite au moyen de la couleur l'arrangement architectural d'un espace intérieur, dont nous avons vu le parallèle le plus proche, réalisé en stuc, à l'intérieur de la chambre funéraire de la « tombe du Jugement »[4]. De faux piliers jaunâtres sont peints en trompe-l'œil sur les parois de la chambre principale, répartis à raison de cinq sur chaque longueur et de quatre sur chaque largeur, soit en tout dix-huit piliers (pl. 79-80). Les derniers de chaque paroi se répartissent sur les angles de la chambre. Ils sont terminés par des chapiteaux ioniques formés d'oves et dards peints en blanc, rouge et bleu, reposant

[1] Contrairement à ce que pense S. Miller (Miller 1993, 40 n. 30), sur les klinés d'Amphipolis (Lazaridis 1960, 71 fig. 54, 55a, 60a ; Sismanidis 1997, 86-87) et de Potidée ne sont pas figurés des autels, mais plutôt des piles ou des stèles (Sismanidis 1984, 224 fig. 108b, 109a,b ; Sismanidis 1997, 36, 37, 39, 54 pl. 4-6). Nous retrouvons la présence d'un autel sur une stèle en relief d'Amphipolis (Lazaridis 1969, 114) et sur des stèles de Démétrias (Arvanitopoulos 1928, pl. V) ; sur la représentation de ce motif, voir E. Pfuhl, H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, I-II (Mayence 1977-1979) *passim*. Des autels réels, semblables à celui de la tombe de Lyson et Kalliklès, ont été découverts à Olynthe (Robinson 1946, fig. 168-172). Un autel surmonté d'une niche est représenté dans une peinture de la Maison des Vettii, où est figuré Héraclès enfant étranglant les serpents (K. Schefold, *Die Wände Pompejis* [Berlin 1957] fig. 144). Sur la particularité de l'autel de la tombe de Lefkadia, surmonté d'une niche, voir Miller 1993, 40.

[2] La représentation des bandelettes rouges est assez fréquente sur les monuments funéraires de Macédoine, en particulier sur les stèles de Vergina (Saatsoglou-Paliadeli 1984, n° cat. 26-28 pl. 50-52). Des bandelettes peintes aux couleurs variées sont représentées aussi à l'intérieur de la tombe II d'Aineia (Vokotopoulou 1990, pl. 1-3), de la tombe à ciste de Dervéni (Tzanavari 1996, 467), de deux tombes à Pella, la tombe 1 et 4 (Lilimbaki-Akamati 1989-1991, 75 et 86), de la tombe à ciste 1953 à Amphipolis (Lazaridis 1969, 86-87) et sur le couvercle du sarcophage de Tragilos (Koukouli-Chryssanthaki 1977, 123-46). Il s'agit d'un motif récurrent dans l'iconographie des monuments funéraires peints de la *koine* hellénistique.

[3] Un serpent en relief est figuré sur la kliné de la tombe de Pydna (Heuzey, Daumet 1876, fig. 20). La présence du serpent, qualifié comme être chtonien, sur l'autel de la tombe assume selon toute vraisemblance une fonction apotropaïque (K. A. Rhomaios, *AM* 39 [1914] 220 ; L. Bodson, *Ἱερὰ Ζῷα* [Bruxelles 1978] 68-70 ; *id.*, « Les Grecs et leurs serpents. Premiers résultats de l'étude taxinomique des sources anciennes », *AntCl* 50 [1981] 57-78 ; Burkert 1985, 195). Pour les rapports entre la représentation du serpent dans un contexte funéraire et l'héroïsation du défunt ou son association à une divinité, voir D. Evagelidis, « Ἀνάγλυφον Χθονίου Ἑρμοῦ », *ΑΔ* 4 (1918) 177-84. Un serpent grimpant sur un pilier est représenté sur une stèle à relief funéraire d'Idoménè où est figuré un phalangite dont l'armement trouve ses plus proches parallèles avec les armes qui occupent les deux lunettes de la tombe de Lyson et Kalliklès (V. Sokolovska, *Isar-Marvinci* [Skopje 1986] 161 pl. 39,2). Sur les fonctions du serpent en contexte funéraire en général voir Dentzer 1982, 496-500 (avec bibliographie) et en particulier pour sa présence en Macédoine, voir Miller 1993, 40.

[4] Petsas 1966, 45-54 ; Martin 1982, 258 ; Miller 1993, 42.

sur un talon bleu foncé. Ils supportent un entablement très simple, composé d'une architrave dorique lisse qui articule les parois à la voûte, d'une série des mutules et gouttes rendues en rouge et bleu, surmontée par une corniche, indiquée au moyen d'une ténia rouge qui se distingue à peine du rouge plus foncé de la voûte. Les pilastres sont dépourvus de bases et s'élèvent sur un soubassement qui repose sur une plinthe basse peinte en beige. Le soubassement se compose d'orthostates suggérant des plaques de marbre veiné, ombrées en gris-bleu et rouge-brun, séparées au moyen des lignes horizontales incisées dans le stuc et délimitées vers le haut par une large bande uniformément colorée en rouge. Il s'agit d'un type de décor qui renvoie au style structural (« Masonry Style »), fréquemment appliqué à l'intérieur des tombes macédoniennes, selon plusieurs variantes[1]. Si l'on compare le rendu illusionniste des éléments architecturaux dans la chambre de la tombe de Lyson et Kalliklès avec ceux d'une vraie structure, une série d'anomalies apparaissent avec évidence, relatives d'une part à la reproduction exacte de leur ordre et de leurs formes et d'autre part à la suggestion de leur volume dans l'espace. Tout d'abord, nous constatons l'irrégularité notable de l'espace qui sépare les colonnes, aménagé selon l'arrangement préalable des *loculi*. De fait, le décor peint de la chambre funéraire a été réalisé une fois les niches déjà creusées dans les murs, et devait donc en respecter l'ordre. En ce qui concerne le rendu des éléments architecturaux secondaires, signalons la réduction des gouttes et mutules à une seule file, au lieu de deux, et la réduction de l'extrémité de l'entablement à une ténia rouge, censée souligner le niveau de la naissance de la voûte, qui en revanche commence dans ce cas bien en dessous des chapiteaux.

Les côtés des piliers et la partie inférieure de l'architrave sont ombrés par des tons de brun dilué. Cependant, l'emploi des ombres et des lumières pour simuler le volume de la structure architecturale et créer l'impression de l'espace témoigne d'une appréhension élémentaire des principes de la perspective. En effet, l'entrée de la chambre funéraire a été conçue comme la position la plus avantageuse pour regarder l'espace, avec le point de convergence des lignes de la perspective situé au centre du mur arrière. Selon un plan de départ, en commençant le dessin des piliers par le mur arrière, l'artiste se trouvait obligé de terminer, avec les piliers de l'entrée, dans une perspective contradictoire. C'est ainsi que la suggestion de la troisième dimension révèle une distribution des ombres rudimentaire : les deux piliers de gauche, par rapport au centre du mur arrière, sont ombrés de droite, avec une orientation indiquée par les lignes définissant les chapiteaux vers la gauche et les deux autres sont ombrés de gauche, orientés vers la droite, de manière à créer l'impression d'une rotation paradoxale de l'espace architectural, qui est très sensible sur le mur de l'entrée où les deux

[1] V. Bruno, « Antecedents of the First Pompeian Style », *AJA* 73 (1969) 305-17 ; Andreou 1988, 155-89, 193-221. Pour des tombes datées dans la première moitié du IV^{e} s. av. J.-C., voir la tombe 598 d'Olynthe (Robinson 1942, 117-19 pl. 53-58) et la tombe de Katérini (Despini 1981, 201 et 206 fig. 3 ; Despini 1985, 44 fig. 3). Nous retrouvons la présence des pilastres à l'intérieur des tombes à Naples (G. De Petra, « Di un antico ipogeo scoperto in Napoli », *MAL* 8 (1898) 217-31 pl. V-VII ; A. Greco-Pontrandolfo, G. Vecchio, « Gli ipogei funerari », *in* : *Napoli Antica* [Naples 1985] 283-92 n° 81, 1), à Daunia (en particulier dans les ipogées Monterisi-Rossignoli, Casieri, Lagrasta I ; voir R. Cassano [éd.], *Principi, imperatori, vescovi. Duemila anni di storia a Canosa* [Venise 1992] 139 sq.) et en Alexandrie (A. Adriani, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, Serie C, v. I-III [Palermo 1963 et 1966] 124 sq., n. 79).

piliers de part et d'autre de la porte sont ombrés respectivement depuis deux directions opposées, selon l'axe de la tombe. Une exécution analogue a été suivie aussi pour le rendu des clous peints, qui, à l'exception de celui figuré sur l'angle Nord-Ouest de la chambre funéraire, respectent la direction des côtés ombrés des pilastres. A signaler aussi que l'orientation indiquée par les pointes des feuilles des couronnes, attachées par des clous aux pilastres, désigne un mouvement qui progresse de droite vers la gauche, mais qui s'interrompt brusquement sur la paroi située à gauche par rapport à la porte d'entrée. Il s'agit selon toute vraisemblance d'une « faute » dans l'exécution, reflétant la participation de plusieurs peintres-décorateurs qui auraient travaillé ensemble pour la réalisation du décor de la tombe. Un autre élément qui reflète l'insouciance du peintre-décorateur à l'égard des rapports de perspective est la représentation bidimensionnelle du soubassement sur lequel sont peints les pilastres et qui contraste sensiblement avec le rendu tridimensionnel de ces derniers créant un effet de discontinuité très marqué, ainsi qu'avec le rendu des chapiteaux et des mutules[1], représentés en raccourci, symétriquement par rapport aux pilastres centraux. Par ailleurs, contrairement au traitement des lunettes où, comme nous verrons, la profondeur de l'espace est bien définie par les objets suspendus sur l'arrière plan, les peintures des parois engendrent une ambiguïté spatiale avec leur fond neutre qui n'arrête pas forcement l'œil du spectateur, mais qui ne suggère non plus une ouverture du mur, comme le feront les décorateurs romains tentés par l'idée de représenter ce qu'ils verraient à travers une colonnade réelle[2]. Un traitement analogue, mais qui s'avère encore plus confus et sommairement réalisé, peut être observé dans la scène représentée sur le couvercle du sarcophage de Tragilos[3], datée dans le dernier quart du IV^{e} s. av. J.-C., et où, sur les trois pilastres que le peintre a réalisés pour suggérer l'espace intérieur, les ombres, en forme de contours épais, sont indiquées sur les deux côtés du pilastre central selon une perspective « double », de manière à créer une confusion optique, plutôt que l'impression de la troisième dimension.

Le style du décor de la tombe de Lyson et Kalliklès, défini en tant que « Painted architectural style » par S. Miller[4], semble anticiper d'une certaine manière sur les premières expériences du « Second style » pompéien[5], dont la marque distinctive seront les effets du

[1] Le dessin des mutules, traduit un traitement similaire ; pourtant la mutule droite est représentée en double perspective, sans suivre celle du pilastre correspondant. Cette approche démontre, probablement, que l'artiste s'est rendu compte de la contradiction où il s'était engagé à propos de la perspective des piliers et a voulu la corriger.

[2] Comme par exemple sur la zone supérieure d'un *cubiculum* de la Maison de Salluste ou dans l'*atrium* de la Maison Samnite à Herculanum (*Peinture Pompéi* fig. 42 et 120).

[3] Koukouli-Chryssanthaki 1977, 137-38 fig. 5 ; Tybout 1989, 123, 139 pl. 90, 1 ; Miller 1993, 97-98 ; Moreno 1998, 27-28 fig. 16, 17.

[4] Miller 1993, 93-98.

[5] Sur les origines du « deuxième style » pompéien, voir J. M. Dentzer, « Les systèmes décoratifs dans la peinture murale italique », *MEFRA* 80 (1968) 85 sq. ; V. Kockel *et al.*, « Archäologische Funde und Forschungen in den Vesuvständten II », *AA* (1986) 443-570 ; Rouveret 1989, 165-219 ; Ling 1991, 23 ; B. Wesenberg, « Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils in Griechenland », *in* : *Proceedings of the XIII International Congress of Classical Archaeology* (Berlin 1988, Mayence 1990) 576-77 ; V. M. Strocka, « Le II^{e} style », *in* : *Peinture Pompéi* 237-48 ; Aoyagi 1993, 315.

trompe-l'œil qui permettront le remplacement des reliefs en stuc par la peinture, sans pour autant que l'artiste macédonien apporte les solutions esthétiques et techniques reflétées par les peintures romaines, même si les lois de la perspective n'y seront pas non plus adoptés rigoureusement[1]. La réalisation du décor de la tombe de Lefkadia témoigne, nous l'avons déjà remarqué, d'une application partielle de la perspective, matérialisée au moyen d'une technique empirique qui, loin d'être basée sur des principes théoriques cohérents, tolère une série de détails irrationnels et d'exécutions spontanées, plutôt qu'erronées, afin de créer un ensemble décoratif agréable à l'œil du spectateur. Toutefois, malgré les parallèles que l'on peut invoquer avec la représentation en trompe-l'œil d'une série de peintures romaines, nous n'y assistons pas à la transformation qu'apportera le II^e^ style pompéien au cours d'une phase évoluée[2], où la paroi traditionnellement fermée va acquérir une spatialité surprenante et s'ouvrira progressivement, pour offrir des échappées de plus en plus lointaines[3].

LE DECOR VEGETAL

De longues guirlandes en feston, composées de feuilles de myrte[4] entremêlées de fruits rouges et jaunes, identifiés respectivement comme des grenades et des coings, et de fleurs à quatre pétales aux tons pâles de rose-violet, courent de pilier en pilier où y sont attachées par

[1] B. Wesenberg, « Zur asymmetrischen Perspektive in der Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils », *Marburger Winckelmann Programm* (1968) 102-109 ; Ling 1991, 51 ; J. R. Clarke, *The Houses of Roman Italy 100 B.C.-A.D. 250* (Berkley, L. A. et Oxford 1991) 41-45 fig.11 ; Miller 1993, 98-100.

[2] Strocka *op. cit.*, 239.

[3] Voir par exemple les décors d'architectures à colonnes sur les peintures de la Villa des Mystères à Pompéi, de la Villa dite de P. Fannius Synistor à Boscoreale et la Villa dite de Poppée à Oplontis (*Peinture Pompéi* 196-201, 237-48, 265-67, avec bibliographie).

[4] Blech 1982, 57-58 ; Miller 1993, 46 n. 46. Sur le symbolisme des guirlandes en général et en contexte funéraire, voir Napp 1930 ; L. Deubner, « Die Bedeutung des kranzes im klassischen Altertum », *ARW* 30 (1933) 70-104 ; en contexte italique voir K. Schauenburg, « Zur Symbolik unteritalischer Rankenmotive », *RömMitt* 64 (1957) 198-221 ; R. Turcan, « Girlande », *RLAC* 11 (1979) 2-23 ; Blech 1982, 81-108. Des guirlandes de myrtes sur lesquelles sont enroulées des bandelettes rouges et noires sont représentées sur les parois de la tombe à ciste 1953 d'Amphipolis, conservée au Musée Archéologique de Kavala (Lazaridis 1969, 86-87). Des festons plus schématisés sont peints à l'intérieur d'une tombe macédonienne hellénistique tardive à Aigina – Meristos (G. Welter, « Aiginetica XIII-XXIV », *AA* [1938] 480-540) ; dans des hypogées en Italie méridionale datés de la fin du IV^e^ et du III^e^ s. av. J.-C., à Naples, à l'« Ipogeo Cristallini » et dans les hypogées de « via Foria » et « Santa Maria Novela » (De Petra 1898, *art. cit.* ; E. Gabrici, « Tomba ellenistica di S. Maria La Nuova a Napoli », *RM* 27 [1912] 148-61 ; A. Levi, « Camere sepolcrali scoperte in Napoli durante i lavori della direttissima Roma-Napoli », *MAL* 31 [1926] 377-402 ; Baldassare 1998, 136 pl. 3 fig. 1 et pl. 4 fig. 1) ; à Reggio Calabria (Pagenstecher 1919, fig. 108 ; Barbet 1985, 22 fig. 10) ; à Tarente (Tiné Bertocchi 1964, 72, 88, 91 fig. 50, 68, 69, 71 ; Steingräber 1989, 15 fig. 24). En Etrurie, les guirlandes associées à des pièces d'armures peintes sont représentées dans des tombeaux datés entre la fin du IV^e^ et le début du II^e^ siècles av. J.-C. (Tombeaux « des Guirlandes » et « Tassania » à Chiusi, tombeau « du Triclinium » à Cerveteri, tombeaux « des Anina », « des Pulena » et « des Inscriptions », à Tarquinia (Steingräber 1985, *passim*). Ce type de décor est figuré aussi dans des tombes hellénistiques en Alexandrie, à Sidi (Pagenstecher 1919, 168-74). Le type du feston rigide, appelé par Ph. Bruneau « tronc de palmier » figuré sur les parois de la maison des Masques à Délos (Ph. Bruneau, « Deliaca », *BCH* 99 [1975] 290-91 fig. 11-13), se retrouve aussi dans la peinture romaine (Barbet 1985, 75 ; Miller 1993, 47).

des grands clous métalliques rendus en trompe-l'œil[1] (pl. 79.1-3). Des bandelettes funéraires jaunes, blanches et bleues dans des tonalités pâles, aux bordures rouge foncé, s'enroulent symétriquement sur les guirlandes. Il s'agit des motifs associés à un symbolisme funéraire fréquemment exprimé dans l'iconographie macédonienne, dès le milieu du IV^{e} siècle dans des tombes à ciste ainsi que dans des tombes monumentales peintes, en particulier pour la représentation des guirlandes[2] et des bandelettes. En revanche, la présence des grenades[3] et des coings[4] s'avère plutôt rare. La prédilection pour la représentation du monde végétal dans les monuments funéraires de Macédoine renvoie effectivement au culte de Dionysos, Déméter et Perséphone, dont nous avons déjà signalé l'importance.

Le rendu libre des festons par rapport à la rigidité des autres guirlandes témoigne d'un certain réalisme, qui les rapproche davantage des guirlandes des hypogées napolitains, et qui se détache manifestement du décor végétal de rinceaux, beaucoup plus décoratif.

LES LUNETTES : LA REPRESENTATION DES ARMES

La pratique de déposer des armes dans les tombes masculines en tant que possessions à caractère personnel qui suivent le défunt dans l'au-delà[5], renvoyant à ses activités militaires durant sa vie terrestre, connut une grande popularité en Macédoine, dès l'époque

[1] La représentation des clous auxquels sont accrochés des objets variés, est fréquemment attestée sur les peintures de Macédoine (voir par exemple les tombes d'Aghios Athanassios, de Dervéni, d'Aineia). A signaler cependant que dans les cas mentionnés plus haut sont rendues aussi les ombres portées des clous sur les parois, élément qui manque à la représentation des clous dans la tombe de Lyson et Kalliklès.

[2] Voir par exemple les festons à l'intérieur de la tombe à Sédès-Thessalonique (Kotzias 1937, 874-75 fig. 9-10), de la « Tombe Soteriadis » à Dion (Soteriadis 1930, 47 fig. 6), de la tombe à ciste de Dervéni (Tzanavari 1996, 461-76 fig. 12), de la tombe à ciste T1.1989 de Pella (tombe 1 ; Lilimbaki-Akamati 1989-1991, pl. 17) et sur le couvercle de la tombe de Tragilos (Koukouli-Chryssanthaki 1977). D. M. Robinson place les couronnes et les guirlandes dans la catégorie des objets personnels du défunt (Robinson 1942, 201-202) et cite Aristophane, *Assemblée des femmes* 538 ; *Lysistrate* 602 ; Plut., *Timoléon* 26 ; Lucien, *De luctu* 11.

[3] Nous retrouvons la représentation des grenades sur le fronton de la stèle de Vergina n° cat. 14 (Saatsoglou-Paliadeli 1984, 132 n. 438 pl. 34) et, selon toute vraisemblance, sur le couvercle du sarcophage de Tragilos (Koukouli-Chryssanthaki 1977, 137-38 fig. 5). Sur les frontons des stèles Λ351 et Λ356 de Démétrias, sont figurés respectivement une grenade flanquée de deux coings (Arvanitopoulos 1928, pl. X ; Batsiou-Efstathiou 2001, fig. 55) et une grenade seule (Batsiou-Efstathiou 2001, fig. 14). Dans la scène funèbre de la tholos de la tombe de Kazanlak, une servante tient un plateau rempli de grenades, de coings et de raisins (Micoff 1954, 11 pl. XIII, XXIX ; Shivkova 1973, 72 pl. 38). Pour la représentation fréquente des grenades à l'intérieur des tombes à ciste de Paestum voir Pontrandolfo, Rouveret 1992, 38. Sur l'« ipogeo del Melograno » à Gnathia voir E. Lattanzi, « Ipogei messapici di Egnazia », *in* : *Le genti non greche della Magna Grecia, Atti Taranto 10-15 ottobre 1971* (Napoli 1972) 503 et sur la représentation des grenades et des coings sur une parois de la tombe 12 de Gnathia voir L'Arab 1994, 317 tav. CXL. Sur la représentation de la grenade et son symbolisme voir F. Muthmann, *Der Granatapfel. Symbol des Lebens in der alten Welt* (Bern 1982) ; J. Engemann, « Granatapfel », *RLAC* 12 (1983) 689-718.

[4] Sur la représentation et le symbolisme des coings voir G. Martin, « Golden Apples and Golden Boughs », *in* : *Studies Presented to D. M. Robinson* II, éd. G. E. Mylonas, D. Raymond (St. Louis 1953) 1191-97 ; A. R. Littlewood, « The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature », *HSCP* 72 (1967) 174-75.

[5] E. F. Brück, « Totenteil und Seelgerät im griechischen Recht », *Münchener Beitr. Zur Papyrusforsch.* 9 (Munich 1926) 139 sq. ; Robinson 1942, 201-202.

géométrique[1] et jusqu'à la période hellénistique[2], comme d'ailleurs dans d'autres cultures périphériques par rapport à la Grèce propre (notamment en Thrace). La représentation des armes à l'intérieur des tombes représente une pratique connue déjà depuis la fin du IV[e] s. av. J.-C. sur des tombes à ciste, ou sur les façades et les parois des tombes monumentales à Erétrie[3] et en Macédoine, ainsi que sur d'autres monuments funéraires de la *koine* hellénistique (Etrurie[4], Italie méridionale[5], Russie[6]). Il ne s'agit pas de remplacer les vraies armes offertes au défunt par leurs équivalents peints (dans une perspective économique), mais cette pratique reflète plutôt une volonté de placer ces objets, caractéristiques de ses activités terrestres, dans une sphère symbolique qui exalte son *arete* guerrière et son statut social, conformément aux idéaux des sociétés aristocratiques, comme celle de Macédoine[7]. Par ailleurs, les armes font figure d'attributs des héros[8] et comme nous avons pu le constater sur les façades de la tombe I du tumulus Bella et de la « Tombe du Jugement », les guerriers armés projettent les images héroïsées des défunts dans l'au-delà.

Le décor des lunettes de la tombe de Lyson et Kalliklès a contribué très sensiblement à notre connaissance de l'armement macédonien de la moyenne période hellénistique. De fait, sur les deux lunettes de la tombe est représenté l'armement d'un phalangite macédonien (sauf la sarisse), dont la description nous est offerte par le code militaire d'Amphipolis[9], comme l'a remarqué M. B. Hatzopoulos dans sa publication récente sur l'organisation de

---

[1] Andronikos 1969 ; K. Rhomiopoulou, I. Kilian-Dirlmeier, « Neue Funde aus der eisenzeitlichen Nekropole von Vergina, griechisch Makedonien », *PZ* 64 (1989) 86-151 ; Kottaridi 1991, 23-30 ; Kottaridi 2002, 75-82 ; *Mac. Alex.*, *passim*.

[2] Sur les armes de cette période voir M. Launey, « Recherches sur les armées hellénistiques », *BEFRA* 169 (Rome 1949) ; Markle 1980, 243-67 ; Markle 1982, 86-111.

[3] Vollmöller 1901a, 333-76 pl. 15.

[4] M. Cristofani, « Il fregio d'armi della tomba Giglioli di Tarquinia », *DArch* 1, n° 3 (1967) 288-303.

[5] Pour les tombes de Paestum voir Pontrandolfo, Rouveret 1992, 41, 302 ; A. Rouveret, « Tradizioni pittoriche magnogreche », *in* : *Magna Grecia. Arte e Artigianato* (Milan 1990) 350. Pour la tombe de Gnathie voir L'Arab 1994, 311-37 ; en général sur les frises d'armes voir Polito 1998, 71 sq., avec bibliographie.

[6] Pour les stèles de Chersonèse, décorés d'épées en relief coloré, voir Coleman Carter 2002, 161-70 pl. 32.

[7] Cette pratique renvoie effectivement aux armes accrochées dans les maisons et les palais, déjà à l'époque homérique (*Od.* 19.4 *sq.* ; 22.24 *sq.*). Dans un poème d'Alcée nous trouvons une allusion aux armes accrochées comme ornements (cité par Athénée, 14.23). Sur les armes fixés à un entablement dans divers temples voir E. Pfuhl, « Das Beiwerk auf den ostriechichen Grabreliefs », *Jdl* 20 (1905) 123-55. Les armes déposées comme offrandes funéraires sous l'hérôon du VII[e] s. av. J.-C. d'Erétrie (Cl. Bérard, *L'Hérôon à la Porte de l'Ouest, Eretria III* [Berne 1970] ; P. Auberson, K. Schefold, *Führer durch Eretria* [Berne 1972] 75-90) apportent de précieuses indications sur les origines des cultes héroïques. Pour Olynthe, voir Robinson 1942, 200. Sur la place des armes dans les monuments funéraires en Etrurie et en Italie méridionale, voir R. Pagenstecher, *RM* 27 (1912) 117. En dernier lieu, sur la représentation des frises d'armes voir Polito 1998, en particulier 21-31 et 71 sq. (avec bibliographie).

[8] D'après Xen. (*Hellén.* 6.4.7) la cuirasse d'Hercule était consacrée dans son temple à Thèbes. Dans les *Grenouilles* d'Aristophane (1039) le général Lamachos est qualifié de héros grâce à son caractère belliqueux. Sur les funérailles des militaires en Grèce voit W. K. Pritchett, *The Greek State at War*, I-V (Berkley, Los Angeles, Londres, 1971-91) vol. IV, 94-259 et sur les funérailles des héros voir Andronikos 1968, 23 sq.

[9] M. Feyel, « Un nouveau fragment du règlement militaire trouvé à Amphipolis », *RA* 6 (1935) 29-68 ; Markle 1977, 327-28 ; Hammond, Griffith 1979, 422 ; P. Dintsis, « Über die Bezeichnung κώνος im Reglement von Amphipolis », *Ancient Macedonia* IV (Thessalonique 1986) 171-82.

l'armée macédonienne[1]. Sur la lunette correspondant à la porte d'entrée est figuré un bouclier « macédonien »[2], entre deux cuirasses complètes en cuir[3] surmontées chacune par un casque et deux épées[4], accrochés au mur par un clou peint en trompe-l'œil (pl. 81.1). La poignée de l'épée de gauche est en tête d'oiseau[5]. Le bouclier, peint en jaune-brun, est orné de quatre cercles complets au centre et huit cercles tronqués soulignés par des arcs concentriques et de petits ronds ressemblant à des clous. Des espèces de petites brindilles attachées par trois renvoyant au foudre de Zeus, et peintes en rouge, séparent les bandes concentriques. Les cuirasses reprennent la même couleur que le bouclier; les ombres sont indiquées en brun avec des rehauts en rouge. L'endroit du col et les creux des bras sont peints en rouge. Les casques, avec visière et protège-joues, ont des formes hémisphériques, ogivales, qui se terminent par un retour formant une épaisseur supplémentaire à la hauteur des oreilles ; ils sont peints en jaune, rouge et bleu. Les fourreaux des épées sont tenus par

---

[1] Hatzopoulos 2001, 80-84.

[2] D'après Asclépiodote (5.1), le diamètre du bouclier du phalangite macédonien devait mesurer 0,656 m, dimension confirmée par les boucliers réels découverts en Macédoine et dans les régions adjacents (D. Pandermalis, « Βασιλέως Δημητρίου », *in* : *Μύρτος. Μνήμη Ιουλίας Βοκοτοπούλου* (Thessalonique 2000) xviii-xxii ; P. Adam-Veleni, « Χάλκινη ασπίδα από τη Βεγόρα της Φλώρινας », *Ancient Macedonia* V (Thessalonique 1993) 17-28. Comme le note M. B. Hatzopoulos (Hatzopoulos 2001, 83) les représentations sculptées ou peintes sur les monuments macédoniens suggèrent souvent un diamètre supérieur (autour de 0,70 m) et dans un seul cas, sur le monument d'Archontikon (P. Chrysostomou, « Νέοι τύμβοι στην Πελλαία Χώρα », *ΑΕΜΘ* 1, 1987 [Thessalonique 1988] 147-59) le diamètre est inférieur (0,62 m). Voir les boucliers en relief de Véria (M. M. Markle, « A Shield Monument from Veria », *in* : *Ancient Macedonia. An Australian Symposium* [Sydney 1995] 83-97) ; de la tombe de Spélia en Eordée (G. Karamitrou-Mendessidi, « Ο μακεδονικός τάφος της Σπηλιάς Εορδαίας », *ΑΕΜΘ 1, 1987* [Thessalonique 1988] 23-36). Hors de Macédoine voir le bouclier de la tombe de Basse-Selcë (N. Ceka, « La ville Illyrienne de la Basse-Selcé », *Iliria* 2 [1972] 181 ; Liambi 1998, 66) et les boucliers du monument de Paul-Emile à Delphes (H. Kähler, *Der Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi* [Berlin 1965]). Pour les représentations des boucliers peints en Macédoine, voir à Katérini (Despini 1985, fig. 4 ; Liambi 1998, 55-56) ; à Makrygialos (Bessios 1985, pl. 4) et à Kitros (Bessios 1987, 210) ; à Lefkadia, dans la « tombe Kinch » (*Philippe de Macédoine* fig. 47) ; à Vergina, sur la façade de la tombe II du tumulus Bella (Andronikos 1984, fig. 15) et dernièrement sur la façade et l'intérieur de la tombe monumentale d'Aghios Athanassios (Tsimbidou-Avloniti 2005, 142 sq.).

[3] Ce type de cuirasse, le *kotthybos* (Hatzopoulos 2001, 81), se retrouve sur les guerriers de la « Tombe du Jugement » à Lefkadia (Petsas 1966, pl. 5) et de la tombe I du tumulus Bella à Vergina (Andronikos 1984, fig. 15-16) ; sur le guerrier peint qui orne le pied de la kliné dans la tombe macédonienne I à Amphipolis (Lazaridis 1960, pl. 54a,b) et sur les guerriers de la frise d'Aghios Athanassios. La seule cuirasse métallique que l'on ait trouvée en Macédoine est la cuirasse en acier de la tombe de Philippe II (Andronikos 1984, fig. 95-96). En contexte italique, voir la cuirasse peinte sur la tombe 12 de Gnathia (L'Arab 1994, 321-22) et les cuirasses que portent les guerriers grecs sur le « sarcopage des Amazones » de Tarquinia (Bocci 1960 ; Brecoulaki 2001, fig. 34, 37, 43).

[4] Des épées accrochées à des clous sont aussi figurées dans deux tombes à ciste de la Piérie septentrionale, à Makrygialos et à Kitros (Bessios 1985, pl. 4). Un grand nombre d'épées a été trouvé dans les tombes macédoniennes, notamment à Veria et à Vergina (Touratsoglou 1983, 611-51 ; Markle 1980, 243-67 ; Markle 1982, 101-102).

[5] Comparer à la poignée de l'épée peinte en tête de cheval, sur la tombe 12 de Gnathia (L'Arab 1994, 324 ; Brecoulaki 2001, fig. 28). Sur les épées ex-voto, dédiées au sanctuaire de Zeus à Dodone voir S. Dakaris, « Ἀνασκαφαὶ τοῦ ἱεροῦ τῆς Δωδώνης », *ΠΑΕ* (1965) 53 ; G. Daux, « Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1965. Dodone », *BCH* 90 (1966) 843-48.

des ceintures bleues aux bords rouges se terminant par des franges, le tout accroché au mur par un clou.

Sur la lunette du fond est figuré un autre bouclier « macédonien », portant comme épisème « le soleil macédonien » peint en blanc sur fond bleu ciel, orné sur son pourtour d'une bande épaisse de couleur jaune et d'une branche de laurier qui se détache sur un fond rouge foncé[1] (pl. 81.2). Le peintre a utilisé du noir pour indiquer les ombres et souligner les contours. Le bouclier est flanqué de deux épées au-dessous desquelles sont figurés deux casques[2] et deux jambières en cuir[3]. Les épées sont les mêmes que celles représentées sur la lunette de l'entrée, sauf qu'ici elles sont suspendues vers l'intérieur de la lunette, contrairement aux épées de la lunette d'entrée dont les poignées se dirigent vers l'extérieur de l'espace pictural. Le casque de gauche, représenté de profil, a une forme ovale avec une extrémité métallique pointue sur le sommet, coloré en bleu, rouge foncé, et un rouge orangé vif. Des hachures en jaune clair sont employées pour souligner les lumières et le brun pour dessiner les ombres. Le casque de droite a une forme conique et porte trois plumes. Il est peint en tons plus clairs de jaune et de gris ; le rouge-foncé et le rouge orangé sont employés pour décorer la surface du casque. Les jambières sont peintes en jaune et les ombres sont indiquées en brun.

LE PLAFOND

Le plafond est constitué de deux zones principales : une zone centrale de couleur jaune et une zone extérieure de couleur rouge foncé divisée par une bande de couleur bleue et une autre de couleur blanc cassé, comme le mortier (pl. 79.4). A signaler, que sur la bande bleue le peintre-décorateur a effectué un dégradé subtil de trois tons différents allant du plus foncé au plus clair, détail qui révèle un souci accru dans l'exécution[4]. Cette zone se termine par de petites tourelles. La voûte est décorée d'un rectangle à triple encadrement, dont le cadre intérieur est crénelé. La nature de ces motifs fait penser à un faux tapis, du même type que le tapis réel de la tombe de Sédès[5]. Ainsi, une comparaison entre les plafonds peints et les textiles ne paraît pas impossible[6]. Il existe d'autres exemples de motifs peints qui montrent l'influence des textiles dans les tombes macédoniennes : la bande aux lions exotiques dans la

---

[1] Une branche de laurier est représentée aussi sur le pourtour du bouclier peint dans la tombe 12 de Gnathia (L'Arab 1994, 323) et des traces se conservent aussi sur le bouclier peint en relief sur la façade de la tombe III de Vergina (Andronikos 1984, 198).

[2] Les casques représentés sont des variations du type attique ; voir Miller 1993, 53-54 n. 106. Pour des confrontations, voir les casques peints sur le « sarcophage des Amazones » de Tarquinia (Bocci 1960, 109-25 ; Brecoulaki 2001, fig. 34, 37, 38, 39, 41).

[3] Des jambières en bronze ont été découvertes dans des tombes macédoniennes du IV^{e} s. av. J.-C. (Andronikos 1984, 145, 177, 186-89, 217, fig. 103 ; *Philippe de Macédoine* 65 fig. 43).

[4] Sur l'identification de ces bandes en dégradés à des tores en relief rendus en trompe l'œil, voir Guimier-Sorbets 2004.

[5] Kotzias 1937, 866 fig. 14.

[6] Ath. (*Deipn.* 5.25.5 *sq.*) décrit la tente de Ptolémée II, en précisant l'existence d'un plafond drapé avec nu motif en tourelle ; voir Rouveret 1989, 196-97 ; Miller 1993, 45 n. 53 ; Guimier-Sorbets 2001.

« Tombe Soteriadis » à Dion[1] et le décor de la tombe de Malathria-Dion[2] constitué d'une zone centrale de couleur jaune foncé entourée d'une bande blanche, qui se rapproche du plafond de Lyson et Kalliklès. Il s'agit d'un élément décoratif très répandu dans les tombes hellénistiques, comme les guirlandes et les festons, que nous retrouvons aussi dans d'autres monuments funéraires à Alexandrie[3], en Italie méridionale[4] et en Russie[5].

L'EMPLOI DE LA COULEUR

Tant les peintures du vestibule que celles qui ornent les parois et le plafond de la chambre principale témoignent d'une approche coloriste assez simple, basée sur une esthétique commune qui vise à créer un effet chromatique agréable et homogène, au moyen d'une technique rapide, mais efficace, pour ce type de décor. La gamme des couleurs employée comprend le rouge foncé et un rouge plus vif, le bleu et le bleu ciel, le jaune et le jaune orangé, le brun, le gris, enfin un ton de vert foncé qui vire vers le gris et ton de vert plus délavé. Pour l'ensemble des éléments représentés ont été appliqués les mêmes teintes et les mêmes tons sans qu'il y ait de variations notables, fait qui témoigne de l'adoption d'un coloris unifié, choisi à l'avance et qui ne laisse pas de place à des improvisations ou à des recherches chromatiques plus poussées. C'est ainsi par exemple que le même ton du jaune clair employé pour l'armement de la lunette d'entrée se retrouve sur le casque et les manches des épées de la paroi Nord, ainsi que pour indiquer les coings. Le jaune orangé qui recouvre la partie centrale du plafond est employé aussi pour colorer les bandelettes accrochées sur la guirlande, les jambières et des éléments sur le casque de gauche et le bouclier de la lunette du fond. Le rouge foncé du plafond se répète sur les zones horizontales des parois, les chapiteaux des pilastres et la cimaise de la stèle/pilier du vestibule, sur les bandelettes, sur les armes de deux lunettes ainsi que sur le *perirrhanterion* du vestibule. Le rouge vif est réservé uniquement au rendu des grenades et a été appliqué sélectivement sur les casques de la lunette du fond et sur les bandelettes accrochées sur la stèle/pilier du vestibule. Le bleu est utilisé parcimonieusement pour souligner les talons des chapiteaux et se trouve associé au rouge pour dessiner les cimaises, sur les casques de la lunette de l'entrée et sur des bandelettes. Le bleu ciel qui occupe le centre du bouclier sur le mur du fond, se retrouve sur la bande du plafond et sert à évoquer l'eau dans le *perirrhanterion* du vestibule. Enfin le vert

[1] Soteriadis 1930, fig. 7.

[2] Makaronas 1956, 136 fig. 7.

[3] Dans les tombes de Forteh Saleh, Moustafa Pacha et Anfushy II.2 (Adriani 1963, 1966, 135-37, 148-49 pl. 71, 72 fig. 238, 240 ; W. A. Daszewski, « Die Fussboden-Dekoration in Häusern und Palästen des griechisch-römischen Agypten », *in* : *Palast und Hütte*, éd. D. Papenfuss, V. M. Strocka [Bonn 1979, Mayence 1982] 395-411 ; R. A. Tomlinson, « The Ceiling of Anfushy II.2 », *in* : *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi e materiali, Festschrift Achille Adriani II* [Rome 1984] 260-64 ; Guimier-Sorbets 2003a, 589-629).

[4] Dans une tombe de Reggio Calabria (Pagenstecher 1919, fig. 108 ; Barbet 1985, 22 fig. 10) et une tombe tardive de Paestum (E. H. Corrigan, *Lucanian Tomb Paintings Excavated at Paestum 1969-1972 : An iconographic Study*, thèse de doctorat Columbia University [1979] 75-76). Dans la tombe 5512 de Tarquinia (Steingräber 1985, 231 fig. 387 ; Tybout 1989, 112-13).

[5] Tombe du mont Vasjurin (Rostovtseff 1913-1914, 75 pl. 14-15, 30-34 ; Barbet 1985, 20 fig. 6).

est employé pour peindre la guirlande et la branche de myrte dans le vestibule. Il s'agit d'un ton de vert foncé qui manque de la brillance des verts plus vifs, à base de cuivre. De fait, l'ensemble des couleurs dont s'est servi le peintre pour réaliser le décor de la tombe n'ont pas des tons saturés, à l'exception du rouge vif, mais sont plutôt mates ou délavées.

Des tons de rouge-foncé et de brun indiquent les ombres. Le jaune et le rouge-orangé modèlent les zones lumineuses. Le blanc souligne occasionnellement un contour ou fait ressortir une forme sur un fond plus sombre, comme par exemple le « soleil macédonien » figuré sur l'omphalos du bouclier. Les contours sont réalisés avec précision en délimitant l'espace plastique des formes. Les ombres sont désignées soit par des hachures sombres sur un fond plus lumineux, soit par des touches de pinceau de couleur diluée et plus nuancée, comme nous l'observons pour les jambières qui prennent la forme de la musculature masculine. Les ombres des piliers sont peintes en gris-sombre uniforme. Il s'agit d'un système d'ombrage assez sommaire, qui n'est pas appliqué régulièrement dans l'ensemble des éléments représentés. Ainsi, pour les casques et les cuirasses le peintre arrive à suggérer un certain volume, mais les boucliers, en particulier celui de la lunette du fond, sont peints en couleurs plates modérément nuancées. Les contrastes chromatiques sont pratiqués occasionnellement pour engendrer l'illusion de la profondeur, comme pour les casques figurés sur le mur arrière, où le rouge-foncé contraste avec le jaune. Les touches de couleur mal maîtrisées, attestées sur la guirlande, témoignent d'un travail rapide et d'un manque d'intérêt pour l'exécution des détails.

Les couleurs vives sont celles des bandes et notamment des fruits, comme des touches des pinceaux qui attirent l'œil et qui créent un rythme. Les mêmes couleurs vives se répètent sur les lunettes et sur la voûte. Bien que le volume des différents objets soit suggéré de manière assez cohérente, peu d'attention a été apportée aux détails. A signaler que l'ombre portée des clous n'a pas été indiquée, contrairement à ce que montrent d'autres monuments comme la tombe d'Aghios Athanassios ou la tombe à ciste d'Aineia, où l'indication des ombres confère aux volumes un aspect plus « réaliste ».

LA REALISATION DES PEINTURES : MATERIAUX ET TECHNIQUES

Les matériaux des peintures n'ont pas été analysés, mais la gamme des pigments semble bien correspondre à celle que nous connaissons déjà par l'examen d'autres peintures funéraires de Macédoine, bien qu'elle soit des plus limitées : les jaunes les bruns et les rouges ont été obtenus, selon toute vraisemblance, au moyen d'oxydes ferriques à base d'hématite et de gœthite ; le bleu correspond sans aucun doute au bleu égyptien ; la teinte mate du vert ne renvoie pas à un pigment naturel à base de cuivre, comme la malachite ou la conichalcite, mais semble plutôt le résultat d'un mélange de bleu égyptien et d'une ocre jaune. D'après l'aspect et les teintes des pigments, aucun colorant organique ne semble avoir été employé. Le noir de carbone et le carbonate de calcium ont certainement fait partie des matériaux du peintre, puisqu'ils sont des substances indispensables pour toute sorte de peinture murale et que nous les avons identifiés sur la totalité des monuments examinés.

LES ETAPES PRELIMINAIRES

La préparation des parois

Nous ne possédons pas d'informations sur la composition exacte et le nombre des couches de mortiers appliquées sur les parois de la tombe de Lyson et Kalliklès. Toutefois, les pertes du support original à certains endroits de la chambre funéraire nous ont permis d'observer que l'épaisseur de l'enduit varie entre 0,5 et 1 cm et qu'il consiste en deux couches, une première plus rugueuse qui aurait servi à égaliser les irrégularités de la surface des blocs de poros avec lesquels fut construite la tombe, et une deuxième couche composée essentiellement de chaux, qui aurait pour fonction de préparer la surface picturale, technique que nous avons déjà rencontrée sur d'autres tombes peintes. Cette couche de finition présente un aspect fin et lissé.

Incisions et dessin peint

Des incisions verticales et horizontales, de profondeur variable, sont visibles sur la surface murale. Les incisions peu profondes impliquent l'emploi d'une corde, les plus profondes l'emploi d'un outil à extrémité pointue, enfoncé sur un mortier humide. Ces premiers tracés ont servi à définir les principales zones du décor, qui furent par la suite divisées en plus petites unités par des lignes marquées en gris-foncé[1]. Nous distinguons clairement des incisions profondes sur les orthostates, laissées volontairement visibles pour séparer les plaques simulant le marbre veiné et les traces des cordes sur les longs côtés des piliers. Malgré l'emploi systématique des tracés incisés et/ou peints sur les parois de la tombe, il est intéressant de constater l'absence des lignes de guide pour le tracé des chapiteaux en perspective, ce qui implique une exécution à main libre. Des incisions ont été utilisées aussi pour une première mise en place des cercles qui auraient défini la forme des boucliers sur les lunettes, sans l'aide d'un compas dont nous avons signalé l'emploi en plusieurs occurrences sur d'autres tombes macédoniennes (en particulier sur la « tombe des Palmettes », et la tombe d'Aghios Athanassios). De fait, nous observons une série de reprises lors de l'application de la couleur, afin d'obtenir les dimensions exactes et les formes définitives des boucliers. Des incisions ont été aussi observées pour la mise en place des armes. Sur le plafond, sont visibles les traces d'une grille dont s'est servi le peintre pour la mise en place exacte du motif en tourelle.

Un dessin préliminaire peint en gris est visible sur plusieurs endroits du décor végétal des parois, notamment là où les bandelettes se superposent à la guirlande. Le peintre a d'abord réalisé un dessin approximatif de la forme de la guirlande en traçant tout simplement une bande continue composée de deux lignes grises parallèles et ensuite il a mis en place les

[1] L'emploi d'une corde humectée de couleur pour marquer sur les parois des lignes préliminaires a été attesté aussi à l'intérieur de la tombe à ciste II d'Aineia (Vokotopoulou 1995, 121-22) et dans la tombe de Drama (Koukouli-Chryssanthaki 1987, 303). Sur l'emploi de l'ocre pour les dessins préliminaires à Pompéi voir Barbet, Allag 1972, 985-86.

bandelettes suivant la même technique. Ce dessin se distingue en dessous des bandelettes blanches et jaunes et nous observons que le peintre ne l'a pas suivi fidèlement mais il a apporté des corrections lors de l'application de la couleur. Les feuilles et les fruits de la guirlande ont été peints à main libre de manière improvisée, sans suivre un dessin préalablement défini.

LES ETAPES PICTURALES

A la mise en place des éléments sur les parois et les lunettes a succédé le remplissage des formes par la couleur. Comme pour l'exécution des étapes préliminaires, nous constatons une cohérence dans cette phase de l'exécution qui caractérise l'ensemble du décor de la tombe et qui reflète un objectif commun dans le rendu des formes et du volume, au moyen de la couleur. Les procédés employés sont plutôt simples, analogues au résultat esthétique obtenu. Pour le modelage des formes le peintre (ou les peintres) procède par application de la couleur directement sur la surface du mortier. Sur un ton uni il dessine les ombres par touches de couleur plus foncée, qui prennent souvent la forme de grosses hachures, comme nous pouvons l'observer sur le bassin du *perirrhanterion* ou sur les cuirasses et le bouclier de la lunette du fond. Des taches plus uniformes sont aussi employées pour ombrer des surfaces plus rapidement, comme sur les jambières. Un ombrage uniforme en gris-brun est réservé aux piliers et par un ton de gris foncé uni est réalisé l'ombrage sur la stèle/pilier du vestibule. Les zones lumineuses sont soit gardées en réserve sur le mortier, soit indiquées par des rehauts blancs, superposés à la couleur sous-jacente pour délimiter telle ou telle forme, comme par exemple sur les casques et le bouclier de la lunette du fond. Sur le pourtour rouge foncé du bouclier est figurée une couronne de laurier réalisée directement sur le fond rouge en une couleur vert très clair, qui de loin donne l'impression de blanc. D'une exécution moins conventionnelle témoigne la guirlande attachée par des clous sur les piliers. Ici, le peintre a procédé suivant au moins deux, sinon trois étapes successives : dans un premier temps il a rempli d'une couleur plate et uniforme l'espace préétabli par le dessin préliminaire. Il a choisi une couleur foncée, presque noire, pour servir de fond sur lequel se détacheront les feuilles de la guirlande. Ensuite, il a réalisé les feuilles en dehors du corps solide et uniformément coloré de la guirlande directement sur le mortier, selon une technique libre et spontanée, qui parvient à créer l'impression d'une vivacité des éléments végétaux, contrairement au rendu plus schématisé qui est réservé d'habitude à ce type de festons/guirlandes plutôt rigides, comme nous l'avons remarqué plus haut. Ces feuilles sont peintes en vert foncé, ou vert olive, et leur ton est sensiblement atténué. D'un ton plus clair en revanche sont les feuilles qui se superposent au corps sombre de la guirlande, dont le peintre souligne les extrémités pointues par des rehauts lumineux qui les font ressortir en avant. Les couleurs vives des grenades et des coings se superposent également au fond sombre de la guirlande. Les couleurs des bandelettes accrochées sur la guirlande sont plates, sans ombrage, selon une technique rapide et simplifiée. La superposition des couleurs au niveau des jonctions entre les lunettes et les murs, atteste que la décoration des lunettes précède celle des murs, impliquant que la peinture fut exécutée du haut vers le bas.

16. KOPANOS-NAOUSSA / TOMBE A CISTE

Il s'agit d'une petite tombe à ciste creusée dans la roche et recouverte de dalles, mise au jour pendant l'hiver 1989, intacte, durant l'excavation d'un champ dans la région du cimetière de Miéza, à proximité des grandes tombes « macédoniennes ». Ses dimensions réduites (1,50x0,90x0,96 m) et son riche mobilier, qui consiste en une quinzaine des vases, vingt-quatre figurines en terre cuite et de nombreux bijoux, ont permis au fouilleur d'identifier son occupant comme une jeune fille et de la placer avec certitude dans le troisième quart du IV^{e} s. av. J.-C.[1]. A l'intérieur de la tombe avait été placée une kliné en bois. Les parois et le sol avaient été enduits d'un mortier blanc, juste avant les funérailles, comme en témoignent les empreintes de nombreux astragales posés sur le sol lorsqu'il était encore frais. Le long du registre supérieur des parois ont été trouvés des clous (ou les trous correspondants), vingt-neuf au total, auxquels étaient suspendues les offrandes (les figurines et les vases en terre cuite) et peut-être aussi des guirlandes ou des ténias. Le décor peint des parois, d'après la brève description du fouilleur, consiste en une bande grise uniforme au ras du sol, et plus haut d'une bande plus étroite terminée par une cimaise ionique en rouge et bleu sur laquelle sont représentés, sur les parois Ouest, Sud et Nord, des colombes dans des attitudes variées (en train de picorer, ou ouvrant leurs ailes pour voler), tandis que sur la paroi Est est figuré un vase d'une forme inhabituelle. La représentation de colombes à l'intérieur des tombes à ciste féminines est très fréquente, comme nous l'avons déjà noté à propos de la tombe de Palatitsia, et comme nous aurons la possibilité de l'observer sur d'autres tombes plus richement ornées, comme celles de Dervéni (tombe 1994), d'Aineia ou d'Amphipolis.

17. MARINA-NAOUSSA / TOMBE A CHAMBRE RUPESTRE

La tombe, creusée dans la roche, se compose d'une antichambre mesurant 3,50x2,85 m et la chambre funéraire 3,38x3,40 m^2. La façade, très partiellement préservée, est enduite de mortiers colorés. Imitant l'ordre dorique, elle est encadrée par deux pilastres. Les corniches du fronton sont ornées d'un *kymation* ionique peint à oves et dards, en blanc et rouge. A l'intérieur des oves sont dessinées des palmettes à trois pétales en bleu foncé. Les triglyphes sont colorés également avec du bleu ainsi que la ténia qui les couronne. En rouge sont colorés les *kymatia* des chapiteaux. Sur les métopes sont préservées des traces du rouge et du bleu et l'on arrive à distinguer sur une d'entre elles, un tracé qui avait pu correspondre à la périphérie d'un bouclier peint[3]. Entre les pilastres et la porte, les surfaces sont enduites d'un

[1] Missaïlidou-Despotidou 1990, 127-41 fig. 17.

[2] Siganidou 1976, 262-63 ; Lilimbaki-Akamati 1994, 82 sq., 101-106, dessin n° 14.

[3] Pour ce type de bouclier, voir les métopes de la tombe de Phoinikas (Tsimbidou-Avloniti 2005, pl. 1, 2).

mortier blanc qui servait de support à des compositions figurées. Aujourd'hui il ne reste que les pauvres traces des plis d'un vêtement en bleu foncé, sur la partie sud. Ce type de décor, avec des figures représentées de part et d'autre de la porte du monument, nous renvoi à la façade de la « Tombe du Jugement » et celle d'Aghios Athanassios. La tombe est datée du début du III^{e} s. av. J.-C.

REGION DE PYDNA

La première fouille dans la partie nord de Pydna fut entreprise par l'archéologue français L. Heuzey en 1861, où pendant l'exploration du tumulus de Korinos a été mise au jour une des tombes les plus spectaculaires de l'architecture funéraire macédonienne, la tombe A[1]. Cependant, malgré l'importance de la découverte, il fallut attendre plus d'un siècle pour que la recherche archéologique de la région soit reprise et poursuivie. L'exploration systématique des cimetières hellénistiques du site depuis les années 80 sous la direction de M. Bessios, a livré un très grand nombre de tombes, dont la plupart sont de simples tombes à fosse[2]. A partir de la deuxième moitié du IV^{e} s. av. J.-C., après la conquête de Pydna par Philippe II en 357 av. J.-C., on constate un accroissement démographique notable, qui se reflète dans le grand nombre des sépultures. A côté des tombes à fosse apparaissent maintenant de nombreuses tombes à ciste et trois tombes « macédoniennes », dont une a été découverte intacte[3]. Toutefois, parmi le grand nombre des tombes à ciste mises au jour, un petit pourcentage présente une élaboration des parois intérieures avec un décor peint, qui consiste en mortiers colorés uniformément (dans la plupart des cas en rouge) ou en simples bandes horizontales, et seulement quatre tombes sont ornées des peintures figurées. Un décor peint a été découvert aussi sur les parois du dromos de la tombe « macédonienne » A de Korinos ainsi que dans l'antichambre et la chambre funéraire de la tombe « macédonienne » B de Korinos.

18. KATERINI / TOMBE A CHAMBRE

Il s'agit d'une tombe à chambre, mise au jour en 1976 par K. Despini[4], dont la structure se distingue des autres tombes à ciste, puisqu'elle n'est pas constituée d'une seule pièce mais se compose d'une antichambre, mesurant 3,66x1,95x3,32 m, et d'une chambre funéraire de même profondeur, large de 2,32 m et haute de 2,95 m, les deux pièces communiquant par

[1] Heuzey, Daumet 1976, 246-50 pl. 17-21 ; Pandermalis 1972, 179 n° 1 pl. B ; Gossel 1980, 217-25 n° 30 pl. IIe ; Lamboley 1982, 139 ; Miller 1982, 158-59 fig. 19-21 ; Pandermalis 1985, 12-13 fig. 9-11 ; Andreou 1988, 137 n° 164 pl. 66,7 ; Rouveret 1989, 174 pl. VI,1 ; Miller 1993, 5- 7, 14, 18, 40, 96, 112 ; Sismanidis 1997, 105-11 ; *La Macédoine* 183.

[2] *Pydna* 10-13 ; Bessios 1985, 51-54 ; Bessios 1987, 209-13 ; Bessios, Krachtopoulou 1994, 147-50 ; Bessios 1996, 233-38 ; Bessios 2001, 369-77 ; Bessios *et al.* 2001, 379-84.

[3] M. Bessios, E. Pandermali, « Νομός Πιερίας. Ανασκαφικές εργασίες. Μακρύγιαλος, Μεθώνη, Αλυκές Κίτρους », *ΑΔ* 39 (1984) *Χρονικά* 221-22 pl. 105 b-c, 106 b ; M. Bessios, « Ανασκαφές στην Πύδνα », *ΑΕΜΘ 2, 1988* (Thessalonique 1991) 188-91.

[4] Despini 1980, 198-209 ; Despini 1985, 43-46 ; Miller 1993, 42, 50, 52, 56, 57, 64, 101, 103.

une porte de marbre à deux battants. Le fait que la tombe soit recouverte d'un plafond plat[1] et non voûté, ainsi que l'absence de façade, lui confèrent un caractère particulier, qui de l'extérieur se rattache à la structure des tombes à ciste, mais par son arrangement intérieur s'associe au type de la tombe « macédonienne »[2]. Contre la paroi du fond de la chambre funéraire est préservée une construction orthogonale en pierre sur laquelle était posée primitivement une kliné en bois ornée de marqueteries en ivoire. La tombe était déjà pillée lors de sa découverte, mais des restes du mobilier recueillis dans la chambre funéraire et l'antichambre imposent d'après le fouilleur une datation haute, dans le deuxième quart du IV[e] s. av. J.-C. Il s'agirait dans ce cas du plus ancien exemple connu de tombe peinte, et sa structure avait pu refléter, selon le fouilleur, un type intermédiaire entre la tombe à ciste et la tombe à chambre « macédonienne ». Cependant, cette datation repose surtout sur le témoignage d'une monnaie en bronze de la seconde période d'Amyntas III (381-369 av. J.-C.), recueillie dans le haut remblai accumulé à l'intérieur de l'antichambre, dont la hauteur arrivait jusqu'à la partie supérieure de la porte en marbre, parmi des restes de boutons en terre cuite dorée attachés à l'origine à une couronne métallique et des fragments de verre provenant de la décoration d'une kliné. Par conséquent, cette datation de la tombe ne peut pas être considérée comme assurée, surtout si l'on considère l'iconographie (armes suspendues) et le style des peintures qui ornent ses parois, car elles trouveraient des parallèles précis dans d'autres tombes macédoniennes datées vers la fin du IV[e] s. av. J.-C.[3]. Par ailleurs, l'attribution à un nouveau né des ossements préservés dans la chambre funéraire et la représentation d'armes dans l'antichambre, ainsi que les restes d'armes réelles déposées dans la tombe, attribuables, selon toute vraisemblance, à un guerrier macédonien, n'excluraient pas la possibilité d'une utilisation de la tombe en deux temps. En tout cas, il faudra en attendre la publication complète pour être en mesure d'évaluer les données archéologiques et pour arriver à des conclusions définitives.

En ce qui concerne le décor des parois de la tombe, que j'ai eu la possibilité d'observer lors des travaux de restauration en cours sous la direction de D. Kapizionis, restaurateur du musée archéologique de Thessalonique, il consiste en une zone blanche représentant le toichobate au ras du sol, avec des incisions indiquant des joints, surmontée d'une large zone en rouge à la place des orthostates et une frise ornée d'un méandre de svastikas et de carrés dans l'antichambre[4], et dans la chambre funéraire d'un décor de rinceaux. La partie supérieure des parois de celle-ci ont été laissées en blanc, mais celles de l'antichambre portent des peintures représentant des armes : sur la paroi Est se distinguent les traces de deux boucliers ornés à la périphérie de cercles tronqués, décor typique du bouclier

[1] La grande tombe à ciste de Sédès C à Thessalonique est recouverte d'un plafond plat analogue (Kotzias 1937, 869 dessin III et IV).

[2] Despini 1980, fig. 2 ; Despini 1985, 45.

[3] En particulier les deux tombes à ciste ornées à l'intérieur d'armes peintes (Makrygialos/Tombe à ciste 1983 et Kitros/Tombe à ciste 2.1987) et la tombe d'Aghios Athanassios où sont figurés deux boucliers sur la façade et un bouclier sur la paroi du fond de la chambre sépulcrale.

[4] Despini 1985, fig. 4.

« macédonien »[1], et d'une épée dont le fourreau est suspendu par une ceinture, tandis que les parois nord et sud sont également ornées de boucliers dont un, celui de la paroi nord, porte en épisème un chien noir dans l'attitude du galop volant[2]. L'état fragmentaire des peintures murales, ainsi que l'absence d'une documentation publiée interdisent de se prononcer sur leur qualité picturale. Néanmoins, la représentation du chien, en l'état actuel de conservation, montre un rendu assez plat, qui ne révèle de la part du peintre aucune volonté d'expérimentation dans le domaine du clair-obscur ou de la recherche chromatique. Il nous renvoie en fait aux représentations des épisèmes en noir sur les boucliers des dieux ou des héros sur les vases à figures rouges.

Les rinceaux à l'intérieur de la chambre funéraire trouveraient des parallèles avec les frises florales fréquemment attestées dans les tombes à ciste ou sur les parois d'autres tombes macédoniennes. D'après les restes de cette frise préservée sur place, l'arrangement des motifs semble assez simple par rapport à d'autres frises plus complexes et sa polychromie restreinte, renvoyant au décor floral de la tombe d'Amphipolis T2. Secteur L et de l'intérieur du sarcophage de Tragilos. Nous retrouvons une bande à méandre, à svastikas et carrés, à l'intérieur de l'antichambre de la tombe « macédonienne » B de Korinos[3].

19. MAKRYGIALOS / TOMBE A CISTE 1983
(pl. 82.1)

Il s'agit d'une des rares tombes à ciste qui aient été découvertes intactes. Ses dimensions sont les suivantes : 1,61x1,30x1,62 m[4]. Les restes d'un bûcher funéraire ont été trouvés au-dessous des dalles recouvrant la tombe, qui contenait de nombreux fragments d'amphores, des lances et des vases en terre cuite. Au centre de la tombe était placée une ciste en bois ornée de figurines en argent, qui contenait les ossements brûlés du défunt et une couronne de myrte en or, tandis que sur son couvercle était attachée une couronne de chêne en argent doré. Parmi les offrandes déposées dans la tombe, signalons une coupe en argent, un pectoral en fer orné de motifs décoratifs en argent doré, quatre strigiles en fer doré et une bague. Les quatre parois étaient recouvertes de peintures, dont aujourd'hui malheureusement subsistent seulement de faibles traces, que j'ai eu l'occasion d'examiner grâce au permis qui m'a été aimablement accordé par M. Bessios. La zone inférieure de la tombe était peinte en rouge

[1] Sur les boucliers macédoniens voir Liambi 1998, 1-11.

[2] Despini 1981, 203 fig. 4. Sur l'emploi du chien en épisème, symbolisant vraisemblablement la vitesse, voir Chase 1979, 47 n° XCIII ; sur les dimensions du bouclier voir Liambi 1998, 55-56 ; Hatzopoulos 2001, 65 et 83 n. 6.

[3] Des méandres sont aussi représentés sur des tombeaux et des maisons de la Russie méridionale (tombeau peint d'Anapa, maisons découvertes sur le mont Mithridate à Kertch) ; voir Rostovtseff 1913-1914, pl. XXXI et XXXVIII.

[4] Vokotopoulou 1983, 276 pl. 116b ; M. Bessios, *ΑΔ* 38 (1983) *Χρονικά* 276, fig. 116b ; Bessios 1985, 54 fig. IV.c ; *Pydna* 46 fig. D ; P. B. Faklaris, « Περιτραχήλιον», *ΑΔ* 40 (1985) *Μελέτες* 1, pl. 1a ; Tsimbidou-Avloniti 2005, 183.

foncé et sur le registre supérieur des parois, délimité en haut par une bande noire, étaient peints des objets variés. Sur la paroi ouest, on distingue une épée dans son fourreau marron foncé, suspendu par une ceinture, un diadème autour duquel est enroulée une ténia en rouge et bleu et une muselière. D'après les photographies publiées de ces objets, il est possible d'en distinguer les ombres portées sur le mur et de constater une maîtrise dans le traitement des volumes qui reflète l'habileté du peintre et le soin qu'il avait apporté à la réalisation de ces peintures, malheureusement perdues. Sur la paroi Est sont préservées les traces d'un objet circulaire noir (aryballe ?) et une phiale suspendue, vue de derrière dans un rendu perspectif. Sur la paroi Nord, l'on distingue un aryballe en brun-jaune suspendu par des ténias polychromes et au centre de la paroi Sud les traces d'un objet circulaire rendu en brun foncé et une ténia en rouge et bleu. La représentation de ces objets trouve des parallèles iconographiques dans d'autres tombes macédoniennes, en particulier dans la tombe de Lyson et Kalliklès, pour ce qui concerne les armes, et dans une petite tombe à ciste découverte récemment à Korinos, ainsi que dans les tombes à cistes II et III d'Aineia pour ce qui concerne le diadème.

20. KITROS / TOMBE A CISTE 2.1987

(pl. 82.2, 83)

Il s'agit d'une tombe à ciste, mesurant 2,05x1,23x1,28 m, datée de la deuxième moitié du IV[e] s. av. J.-C.[1]. M. Bessios[2], mentionne la présence le long d'une des parois d'une base en pierre rectangulaire sur laquelle était posée primitivement une kliné en bois, et de peintures murales fragmentaires à l'intérieur. Grâce à l'obligeance du fouilleur qui m'a accompagnée sur le site, j'ai pu visiter la tombe et observer de près les restes du décor figuré. La partie inférieure des murs est enduite d'un mortier rouge dont il ne reste que des zones fragmentaires. Sur le registre supérieur sont peints une série d'objets suspendus à des clous, rendus en trompe-l'œil qui font allusion au statut du défunt et à ses activités militaires. Nous distinguons, sur la paroi Sud, les traces d'une cuirasse en cuir et d'une épée dans son fourreau peint en rouge (pl. 85.2), orné d'un méandre et des palmettes, qui trouve des parallèles avec les épées peintes de la tombe de Makrygialos et de Katérini ainsi qu'avec celles de la tombe de Lyson et Kalliklès. Sur la paroi nord, sont peints une étoffe rose avec ses plis indiqués au moyen d'un ton plus foncé, suspendue de deux côtés aux bords tombants (pl. 83.3), et des harnais de chevaux (bride, monture, mors et rênes), indiquant que le défunt appartenait au corps des cavaliers, arme d'élite des Macédoniens[3]. Enfin, la paroi Ouest est ornée d'un bouclier « macédonien » semblable à ceux qui sont portés par la phalange, présentant la décoration classique aux cercles dorés tronqués à la périphérie. Au-dessous des

[1] Bessios 1982, 285 ; Tsimbidou-Avloniti 2005, 182-83.

[2] Bessios 1987, 210 ; Miller 1993, 52 n. 98, 55 n. 116, 56 n. 119.

[3] Sur la cavalerie macédonienne voir Hatzopoulos 2001, 32-54, avec références.

objets est représenté en trompe-l'œil un tore en forme de ruban enroulé en blanc et rouge, dont le tracé curviligne souligne le volume (pl. 83.1).

Les couches picturales, ayant souffert des problèmes de conservation particulièrement aigus, ne permettent qu'une évaluation partielle de la qualité picturale des représentations figurées. Néanmoins, il est possible de constater, ici comme pour les peintures fragmentaires de la tombe de Makrygialos, le soin apporté par le peintre à l'aménagement des transitions de teintes pour évoquer le volume au moyen du clair-obscur, visible en particulier sur l'étoffe rouge dont les plis sont indiqués en marron foncé, ainsi que dans le rendu illusionniste du tore. Le coloris n'est pas très varié, pour autant que l'on puisse en juger, et comprend des tons de rouge, de jaune et de marron, couleurs chaudes obtenues par des ocres, et de bleu, qui doit correspondre au bleu égyptien. Le mortier qui recouvre les parois de la tombe et qui avait servi de support aux couches colorées est composé d'une seule couche peu épaisse. L'aspect des couleurs et leur mauvaise conservation suggèrent l'emploi d'un liant organique pour leur application.

21. KORINOS / TOMBE A CISTE 3.2001

(pl. 84)

Elle fut découverte au Sud du grand tumulus de Korinos qui recouvrait la tombe « macédonienne » A, dite tombe Heuzey, parmi un groupe comprenant des tombes monumentales à fosse et une autre tombe à ciste de petites dimensions, datées du début de l'époque hellénistique. Il s'agit d'une petite tombe en forme de caisse, dont les parois étaient ornées de peintures figurées. Le fouilleur, M. Bessios, dans sa très brève description[1], mentionne la représentation de trois diadèmes et de trois couronnes végétales sur le registre supérieur des parois, dont il m'a très aimablement procuré des photographies. Les objets sont représentés suspendus à des clous peints en trompe-l'œil dans une zone délimitée en bas par une large bande noire bordée de deux filets rouges et en haut par une ténia rouge. Les diadèmes sont peints en bleu et rouge et présentent des ressemblances notables avec le diadème de la tombe à ciste de Makrygialos. Les couronnes végétales de feuilles de lierre de couleur verdâtre, sont rendues de manière très réaliste, renvoyant par leur forme aux couronnes funéraires en or, dont l'exemple le mieux préservé provient d'une tombe à fosse découverte intacte à Sevasti/Pydna, et datée du IV^{e} s. av. J.-C.[2]. Nous retrouvons des couronnes de lierre dans la tombe à ciste 1994 de Dervéni, mais elles ne sont visibles que sous éclairage ultraviolet, à cause de la déperdition importante du pigment vert employé pour leur réalisation. En revanche, dans la tombe de Korinos, le bon état de conservation des couronnes, ainsi que la tonalité des feuilles, d'un vert plutôt terne virant vers le jaune,

[1] Bessios 1991, 177 ; M. Bessios, *ΑΔ* 46 (1996) *Χρονικά* 293 ; Bessios 2001, 380.

[2] *Pydna* 47 et 103.

suggère l'emploi d'un mélange d'ocre jaune et de bleu égyptien, dont la stabilité dans le temps dépasse largement celle des verts naturels à base de cuivre, comme la malachite.

22. KORINOS / TOMBE « MACEDONIENNE » B
(pl. 85-86)

Découverte en 1991, la tombe est construite en blocs de calcaire et se compose d'une antichambre et d'une chambre funéraire. Elle n'a fait pour le moment que l'objet des publications préliminaires[1] et le fouilleur propose une datation vers la fin du IV^{e} s. av. J.-C. Sa façade ne comporte aucun arrangement architectural particulier et laisse apparaître la structure de la voûte (pl. 85.1). A l'origine elle était enduite d'un mortier blanc, dont des traces se conservent aujourd'hui autour de l'ouverture de la tombe, fermée par une porte en marbre à deux battants. Les murs de l'antichambre sont recouverts d'une fine couche d'enduit blanc appliqué et lissé de manière très élaborée, et sont ornés en leur milieu d'une large bande encadrée en haut et en bas par un filet rouge, où est figuré un méandre à svastikas et carrés (pl. 85.2). Il me semble intéressant d'attirer ici l'attention sur le rendu recherché des ombres et des lumières, au moyen desquelles le peintre s'essaie au rendu de la perspective. Dans un premier temps il applique une couche uniforme en jaune sur laquelle il réalise les parties saillantes du méandre en blanc, qui se projettent en avant. La lumière est censée venir de gauche et par conséquent une couleur lumineuse est choisie pour éclairer l'espace extérieur aux côtés horizontaux des carrés blancs, et dans ce cas c'est le jaune que le peintre garde en réserve sur son fond. Le même procédé est utilisé à l'intérieur des carrés où les ombres et les lumières matérialisent la profondeur par l'indication du segment ombré des carrés intérieurs en rouge et du segment éclairé en jaune, séparés entre eux par une ligne oblique. En haut et en bas des carrés sont indiquées les zones ombrées en gris vert, que le peintre rend en couches superposées au fond jaune. Mais nous observons en même temps un certain nombre de « transgressions » dans la réalisation exacte de la formes des ombres, puisque le peintre ne procède pas toujours à leur exécution systématique en position oblique selon la direction principale de la lumière, trahissant une appréhension partielle de la perspective et une certaine insouciance vis-à-vis de l'exactitude du décor. Des incisions rectilignes, visibles en lumière rasante sur le mortier, attestent l'emploi d'un tracé préparatoire que le peintre aurait réalisé à l'aide d'un carton, indispensable pour la reproduction correcte et rapide de ce motif géométrique complexe. Des prélèvements pris sur le jaune et le rouge du méandre (MAK3A, MAK3B) confirment l'emploi des ocres (voir tableaux 6.1-2 et pl. VIII dans le CD). L'utilisation du méandre à svastikas et carrés en milieu funéraire n'est pas très fréquente en

[1] Le plan de la tombe est présenté pour la première fois dans une publication récente sur la construction des toitures pour les deux tombes « macédoniennes » A et B par la 16ème éphorie des antiquités (G. Giannakis, P. Kalogeridis, M. Bessios, « Προστασία-Ανάδειξη μακεδονικών τάφων Κορινού », *ΑΕΜΘ 14, 2000* [Thessalonique 2002] 395-403 fig. 5, 6).

Macédoine. En effet, si nous l'avons déjà rencontré dans l'antichambre de la tombe de Katérini, nous ne le retrouvons qu'une seule fois, sur la partie inférieure des grands socles de la tombe « macédonienne » de Phoinikas à Thessalonique.

Sur les parois de la chambre funéraire, le décor apparaît nettement plus libre et plus varié. Au niveau de la naissance de la voûte une frise végétale court sur les quatre parois de la tombe, terminée en haut par une ténia grise (pl. 85.3). Au-dessous est représenté un *kymation* ionique en rouge et bleu, surmontée d'une série de denticules blancs rendus en trompe-l'œil, détachés sur un fond jaune, et délimitée vers le haut par une ténia rouge. L'exécution de la frise végétale à rinceaux revêt un intérêt particulier (pl. 86). Malgré les nombreuses lacunes qui gênent la lisibilité des motifs, nous observons un souci accru, de la part de l'artiste, de multiplier les éléments végétaux vivants, reflétant une volonté d'introduire plus de réalisme dans la représentation d'un motif décoratif schématisé fréquemment attesté dans le contexte funéraire macédonien. Nous retrouvons en effet sur la composition linéaire de la tombe de Korinos la structure de base de ce type de représentation, composée de rinceaux naissant d'un culot d'acanthe, dont la tige principale dessine des ondulations régulières, d'où partent des pousses secondaires qui s'enroulent deux ou trois fois au centre des ondulations, où elles s'épanouissent en fleurs. Cependant les espèces florales représentées se caractérisent par un naturalisme et une diversité que l'on ne retrouve pas sur les autres frises de rinceaux, comme par exemple celles des tombes à ciste de Palatitsia ou d'Aineia. Signalons en particulier la présence d'espèces de cornichons[1], et de liliacées à larges clochettes à huit pétales de couleur blanche ou jaune et rouge. Une avalanche de fleurs de plus petites dimensions, typiques de la flore méditerranéenne, ravivent la composition de leurs couleurs saturées, et de leurs formes variées : nous y distinguons des espèces de fleurs tubulaires ou des campanulacées, penchées ou dressées en forme d'entonnoir, avec des pétales libres lancéolés ou triangulaires. Mais ce qui distingue sensiblement cette composition par rapport aux autres frises de rinceaux, au-delà de l'introduction d'une variété plus étendue d'espèces réelles, c'est l'absence des palmettes, motif stylisé et décoratif par excellence, qui ne manque pratiquement jamais aux compositions florales de ce genre.

En ce qui concerne l'exécution de la composition, nous retrouvons des techniques que nous connaissons déjà par d'autres représentations sur fond sombre. Dans un premier temps, le peintre a appliqué une couche de noir de carbone sur laquelle il a dessiné les formes des rinceaux et des vrilles en gris. Pour évoquer l'impression de la profondeur et faire avancer les vrilles du premier plan, le peintre a procédé à l'application du blanc qui se superpose partiellement au gris et définit les zones les plus lumineuses. Les fleurs polychromes sont peintes aussi directement sur le fond noir et nous observons un rendu sensible à l'indication des ombres et des lumières sur les pétales, qui leur confère une plasticité propre. Les couleurs employées sont limitées à des tons de jaune, de rouge, de gris et de bleu. Les feuilles d'acanthe sont rendues en bleu vers l'extérieur et en rouge à l'intérieur, combinaison très fréquemment employée pour ce motif. Le vert n'est pas du tout employé. Une fois la réalisation des motifs accomplie, le peintre superposa à la couche noire du fond une couche

[1] Des éléments végétaux similaires apparaissent rarement sur des vases apuliens ; voir Trendall 1989, fig. 146, 240.

de bleu égyptien, selon une recette « classique » attestée sur les monuments funéraires de Macédoine, qui vise à obtenir une surface moins uniforme et plate, susceptible de créer l'effet d'une certaine profondeur. Les pigments identifiés appartiennent à la gamme usuelle, qui comprend le bleu égyptien, les ocres rouge et jaune, le noir de carbone et le carbonate de calcium (MAK1a, MAK4, MAK5, MAK6). La technique d'exécution, reposant sur l'application des couches colorées sur un fond noir, présuppose l'emploi d'un liant organique de nature végétale ou animale (voir tableaux 6.1-2 et pl. VIII dans le CD).

23. KORINOS / TOMBE « MACEDONIENNE » A, DITE « TOMBE HEUZEY » (pl. 87)

Située dans la partie nord-ouest d'un tumulus de 10,70 m de haut et de 60 m diamètre[1], c'est une des premières tombes « macédoniennes » mises au jour au XIX^{e} siècle. L'accès à la tombe s'effectuait par un long dromos voûté, long de 11 m, dont l'entrée était fermée par une porte, disposition rare pour ce type des monuments[2]. Elle se compose de trois pièces, dont les deux premières mesurent 1,48 et 1,49 m de profondeur pour une largeur de 2,88 et de 3,03 m respectivement et la chambre funéraire est profonde de 4,03 m pour une hauteur de 4,09 m (pl. 87.1-2). Contre le mur de gauche était placé un lit en marbre, décoré entre les pieds d'un lion en relief que les fouilleurs français avaient rapporté au Louvre, et un second lit contre le mur du fond orné d'un relief représentant un serpent, préservé encore sur place[3]. Les parois des trois chambres étaient enduites de mortiers colorés en rouge et jaune et le seul décor peint de la tombe était situé dans le *dromos*, où, sur une frise en saillie au niveau de la naissance de la voûte, la surface présente un traitement en faux marbre (pl. 87.3). De pauvres traces encore préservées *in situ* nous permettent de vérifier l'emploi d'une gamme des couleurs assez variée pour évoquer les formes des conglomérats, qui comprend le jaune, le rouge, le marron, le rose, le bleu et un gris vert. Sur un échantillon pris sur la frise de couleur rouge orangé (MAKA7), la stratigraphie des couches picturales indique une superposition des couches picturales, avec en bas une sous-couche grise composée de carbonate de calcium

[1] Heuzey, Daumet 1876, 246-50 pl. 17-21 ; Pandermalis 1972, 179 n° 1 pl. B ; Gossel 1980, 217-25 n° 30, pl. IIe ; Lamboley 1982, 139 ; Pandermalis 1985, 12-13 fig. 9-11 ; Andreou 1988, 137 n° 164 pl. 66,7 ; Rouveret 1989, 174 pl. IV, 1 ; Miller 1993, 5, 6, 7, 14, 18, 40, 96 ; *La Macédoine* 183.

[2] Nous retrouvons un long couloir dans la tombe de Stavroupolis/Xanthi (Ch. Makaronas, « Ἀνασκαφὴ τοῦ παρὰ τὴν Σταυρούπολιν-Ξάνθης μακεδονικοῦ τάφου », *ΠΑΕ* [1953] 133-40).

[3] Sur les klinés voir Sismanidis 1997, 105-11, avec références.

et de noir de carbone, sur laquelle est appliquée une deuxième couche composée d'un mélange d'hématite et de noir de carbone et qui est recouverte d'une troisième couche très fine, rouge, composée d'hématite (voir tableaux 6.1-2 et pl. VIII dans le CD). Nous avons signalé l'emploi systématique d'une sous-couche grise sur la peinture du tympan de la « tombe des Palmettes » à Lefkadia.

DION

24. TOMBE « MACEDONIENNE » I
(pl. 88)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT

La tombe I, déjà pillée dans l'Antiquité, fut mise au jour à Dion en 1929[1]. Elle représente, au sein d'un groupe de cinq tombes « macédoniennes » fouillées dans l'une des nombreuses nécropoles que la région a révélées, l'exemple le plus ancien et le plus intéressant pour le décor peint et l'architecture[2]. Elle est composée d'un vestibule mesurant 2,02 m de large sur 4,02 m de profondeur, recouvert d'un plafond plat, comparable à celui de l'antichambre de « la tombe de Kinch », que l'architecte avait redoublé en superposant deux séries de poutres, pour lui garantir une meilleure solidité. Ses parois sont ornées, de part et d'autre de deux portes axiales, de demi-colonnes ioniques et de doubles quarts de colonnes dans les angles, supportant une architrave à trois fasces bordée d'un *kymation* lesbique peint, surmontée d'une moulure composée d'une scotie renversée et d'un listel plat ornée, de nouveau, d'un *kymation* lesbique peint. La chambre funéraire, communiquant avec l'antichambre par une porte en marbre à deux battants, mesure 3,53 m de largeur, 4,04 m de profondeur, pour une hauteur de 4,70 m. Les surfaces des murs sont stuquées avec un enduit blanc lissé, composé d'après le fouilleur de deux couches superposées à base de chaux. A l'intérieur de la chambre était placé un large lit en marbre.

La façade présente un arrangement assez sobre, avec, au-dessus de la porte, une architrave à trois fasces, formant linteau, surmontée d'une frise dorique composée de triglyphes et de métopes, le tout couronné par un fronton triangulaire, dont les corniches sont ornées de *kymatia* lesbiques peints (pl. 88.1). Particulièrement intéressante est la coloration inhabituelle des éléments architecturaux de la façade. En effet, d'après la reconstitution colorée du décor originel du monument par G. Soteriadis[3], la teinte prédominante est le jaune, combiné avec du noir et du rouge. L'effet de polychromie qui en résulte ici n'est plus tributaire du système de coloration classique, basé sur le contraste entre les teintes franches du rouge et du bleu, mais introduit une combinaison rarissime où le noir remplace le bleu et où le jaune recouvre des surfaces qui sont d'habitude laissées blanches (métopes), ou bien colorées en bleu

[1] Soteriadis 1930, 36-51 fig. 1-7 ; Soteriadis 1932, 5-19 pl. 1, 2 ; Orlandos 1959-60, 357, fig. 383 ; Pandermalis 1972, 181 n° 4 pl. C ; K. Rhomiopoulou, « Μακεδονικὸς τάφος (τάφος Σωτηριάδη) », *ΑΔ* 31 (1976) *Χρονικά* 239 ; Gossel 1980, 111-25 n° 8 pl. III a ; Miller 1982, 158 fig. 10-11 ; Pandermalis 1985, 11 fig. 1-3 ; D. Pandermalis, *The Sacred City of the Macedonians at the Foothills of Mt. Olympos* (Athènes 1989) 22 ; Fedak 1990, 105 fig. 133-134 ; Miller 1993, 7, 12, 13, 14, 44, 45, 47, 86, 96, 104, 107.

[2] D. Pandermalis, « Δίον », *Αρχαιολογία* 33 (1989) 5-53 ; Pandermalis 1999, 265-69.

[3] Soteriadis 1932 pl. 1, 2.

(tympan). Sur deux autres tombes nous avons constaté une coloration des métopes en jaune, sur les façades de la « tombe Kinch » à Miéza et sur la tombe de Phoinikas à Thessalonique, mais dans ces deux cas, le bleu est toujours employé à côté du rouge. Le fouilleur date la tombe vers 300 av. J.-C. et S. Miller, sur la base de son architecture, la place aussi vers la fin du IV^{e} s. av. J.-C.[1].

LE DECOR PEINT DE LA CHAMBRE FUNERAIRE (pl. 88.3-4)

Sur les parois de la chambre funéraire, au-dessous de la corniche en saillie qui souligne la naissance de la voûte étaient représentés des rameaux de guirlandes végétales géométrisées, enserrés dans des « manchons » en tissu bordé d'ornements variés, dont il ne reste aujourd'hui que des traces infimes. Dérivées d'éléments décoratifs en relief empruntés au répertoire architectural, ces guirlandes de feuilles imbriquées, variante du type des « Manschettengirlanden »[2], se distinguent par un rendu en trompe-l'œil, au moyen duquel le peintre arrive à susciter l'impression du volume et à créer de loin l'effet d'un élément végétal réel, allusion symbolique aux vraies guirlandes suspendues lors des funérailles à l'intérieur de la tombe. Sur la seule photo en couleur disponible où est figurée une partie encore conservée en place de la guirlande nous distinguons à peine la forme des feuilles presque entièrement effacées, d'une couleur gris vert, et un manchon brodé d'un motif en treillage[3]. Sur un dessin publié par G. Soteriadis[4], le manchon est décoré des rangs de postes affrontés et d'un rameau. Nous retrouvons sur d'autres tombes de Macédoine ce type de guirlande rigide à manchons, dont l'exemple le mieux conservé et le plus élaboré provient de la tombe à ciste 1994 de Dervéni, dont le fouilleur a donné une présentation préliminaire[5]. Une autre guirlande de ce type, très schématiquement dessinée et assez abîmée, est peinte sur le couvercle du sarcophage de Tragilos, exposé au musée archéologique de Kavala et de pauvres restes des manchons ornés de motifs en dents-de-scie sont encore préservés dans la tombe à ciste 1.1989 de Pella[6]. Une guirlande à manchons ornait primitivement les parois de la tombe à ciste C de Sédès, pour laquelle nous disposons des dessins publiés par N. Kotzias[7].

Le plafond voûté de la chambre funéraire était peint « en tapis », imitant des tissus réels tendus au plafond, dont nous avons examiné l'exemple le plus élaboré en contexte macédonien dans la chambre funéraire de la tombe de Lyson et Kalliklès à Lefkadia[8]. Le

---

[1] Miller 1971, 101.

[2] M. Pfrommer, *Studien zu alexandrinischer und grossgriechischer Toreutik frühellenistischen Zeit, Archäologische Forschungen* 16 (1987) 38 et 57. De nombreuses guirlandes de ce type sont figurées sur les parois des maisons déliennes (Alabe 1990, 171-80 ; Alabe 2002, 247).

[3] Pandermalis 1999, 268.

[4] Soteriadis 1932, 8 fig. 2.

[5] Tzanavari 1996, 467-68.

[6] Lilimbaki-Akamati 1989-1991, pl. 17.

[7] Kotzias 1937, 874, 875 dess. n° IX, X.

[8] Miller 1993, 17-19 ; Guimier-Sorbets 2001, 219.

« tapis » de la tombe de Dion comporte un champ central jaune, bordé sur chacun de ses côtés d'une bande rouge foncé et sur les longs côtés d'une frise ornée d'un motif de quadrupèdes passants, stylisés, qui se détachent sur un fond sombre. En haut et en bas, elle est bordée de files affrontées deux à deux de rangs de triangles en alternance, peints en bleu et rouge sur fond blanc et d'un filet jaune. Entre les deux files du haut sont peints, sur un filet uni de couleur marron, des cercles concentriques, tandis que le filet du bas est rythmé par des têtes de lion[1]. Ces motifs ne sont pas peints directement sur le fond sombre, mais ils ont été délimités par la couleur dans une phase ultérieure de l'exécution. Quelques fragments de cette frise sont encore visibles aujourd'hui, et une photo en couleur en a été récemment publiée par D. Pandermalis[2]. Nous retrouvons à Dion une représentation de tissus plus simple, avec un champ rectangulaire jaune bordé de blanc, sur le plafond de la tombe Malathria[3].

LE DECOR PEINT DE LA KLINE (pl. 88.2)

La kliné était placée contre la paroi du fond de la chambre funéraire, en face de l'entrée, avec ses trois côtés libres, décalée de 1,12 m par rapport aux murs latéraux[4]. Elle se distingue des autres klinés connues jusqu'à présent, en raison d'une part de ses dimensions imposantes (1,80 m) et de sa forme carrée, vraisemblablement destinée à supporter les corps d'un couple, et d'autre part de son matériau de construction, qui consiste en grosses plaques de marbre bien lissées. Sa face antérieure est composée de deux pieds aux extrémités et d'une traverse triple, avec la zone médiane en retrait et les deux frises horizontales en saillie. Les pieds, de section rectangulaire et rendus en relief, sont couronnés des volutes découpées sous l'abaque, et sont ornés d'une série d'éléments peints en ocre rouge, pour la plupart presque entièrement effacés[5]. Leur décor trouve des parallèles précis avec celui des klinés peintes de la tombe « macédonienne » II de Potidée.

Au moment où la tombe fut découverte, une partie du décor figuré qui ornait la zone médiane de la kliné était encore conservée en place. D'infimes traces de couleur sont mentionnées par le fouilleur sur la traverse supérieure, sans que l'on puisse pour autant relever des formes distinctes. Aujourd'hui, rien ne subsiste du décor originel et le seul

---

[1] J. Boardman a proposé un parallèle entre le motif de Dion et les fragments de tenture de Pazyryk (J. Boardman, « Travelling Rugs », *Antiquity* 44 [1970] 143-44). A.-M. Guimier-Sorbets signale la ressemblance entre le décor peint de la tombe de Dion et celui de la représentation sculptée d'un baldaquin à Persépolis, qui présente des bandes de lions passant, parallèle qui confirmerait d'une part, selon l'auteur, l'origine perse de tous ces tissus et d'autre part leur fonction en tant que tentures des baldaquins placés au-dessus des lits funéraires (Guimier-Sorbets 2001, 220-23).

[2] Pandermalis 1999, 268.

[3] Makaronas 1956, 135-37 fig. 7 ; Miller 1993, 45 pl. 7d ; Pandermalis 1999, (tombe III) 269.

[4] Soteriadis 1930, 42-47 fig. 3-5 ; Soteriadis 1932, 13-17 pl. 2 ; Andronikos 1964, 299 pl. IX, 12 ; von Graeve 1970, 65, 67 pl. 76.2, 77.3 ; Tripodi 1991, 154 ; Miller 1993, 50 n. 86 ; Sismanidis 1997, 92-95 ; Brécoulaki 1998, 55 fig. 12 ; Pandermalis 1999, 267.

[5] Pour une analyse détaillée de la structure et du décor de cette kliné, voir Sismanidis 1997, 92-93.

document dont nous disposions est une aquarelle où sont reproduites les figures de trois cavaliers, sur la partie gauche de la traverse médiane[1]. Il s'agit du premier, troisième et quatrième cavaliers d'une composition qui devait primitivement comporter une dizaine ou douzaine des figures, hautes de 0,20 m. Les têtes des figures humaines sont complètement effacées, et les corps animaliers présentent des pertes importantes de la couche picturale. Le premier cavalier, vu de profil, est vêtu d'un chiton mauve pâle à manches longues et d'une chlamyde bleu ciel flottant en arrière, malgré la pose retenue du cheval. On a du mal a comprendre à quoi pouvait correspondre, sur l'aquarelle, la forme triangulaire en rouge vif entre le ventre du cavalier et le dos du cheval. Selon toute probabilité il s'agit toujours du chiton, présentant à cet endroit une coloration différente. Sa tenue est complétée par des anaxyrides en jaune et des chaussures fermées en marron foncé. Le cheval est saisi dans une attitude de galop rare, avec le museau présenté de face, tourné vers le spectateur, les yeux excités, les oreilles dressés et les narines dilatées. Son poitrail est vu de trois quarts, la patte antérieure droite est levée et fléchie en avant, la patte gauche reposant sur le sol. Le troisième cavalier est saisi dans une attitude inhabituelle, chargée d'émotion : dans son effort pour soulever son cheval abattu, il plie ses jambes sur le dos chevalin recouvert d'une selle rose et se penche en avant dans la direction du corps de l'animal vu de profil, agenouillé sur le sol avec les pattes repliées sous le ventre. Le cavalier est vêtu d'un chiton à longues manches bleu vif, d'une chlamyde en bleu mauve assez effacée et d'anaxyrides. Le peintre a réussi à transmettre l'angoisse de l'animal blessé dans cette position éphémère, sensible en particulier dans le rendu du museau, avec l'œil enfoncé et la bouche entrouverte[2]. L'allure du cheval du troisième cavalier correspond au schéma le plus répandu du cheval cabré dans l'art grec, que nous avons aussi rencontré sur la façade de la tombe de Philippe II, avec les pattes antérieures levées et arquées (la jambe droite écartée et la jambe gauche plus avancée, de profil) et les pattes postérieures fléchies et plantées sur le sol, sur lesquelles l'animal se rassemble dans l'équilibre du cabrage. Le cavalier semble porter un long chiton en jaune et par-dessus un deuxième en bleu, plus court, à manches longues. Il ne porte ni anaxyrides, ni chaussures. Sa main droite est tendue vers le haut, tenant une arme de type indistinct, peut-être une lance.

G. Soteriadis rattache la scène décrite ci-dessus à une course hippique, et identifie, sur la base des critères vestimentaires, les deux premiers cavaliers à des Scythes ou des Thraces et le troisième à un Grec[3]. Cependant, il me semble clair, comme l'ont déjà remarqué d'autres chercheurs[4], qu'il ne s'agit pas d'une course hippique, dont le seul exemple nous est parvenu sur la frise de la tombe à ciste 2001 de Pella, mais d'une scène de combat, analogue au thème iconographique de la frise en stuc de la « Tombe du Jugement » ainsi qu'au cavalier terrassant un fantassin barbare sur la lunette de la « Tombe Kinch », à Lefkadia. K. Sismanidis s'étonne

[1] Soteriadis 1932, pl. 2.

[2] Nous retrouvons une disposition similaire avec le premier cavalier de gauche dans la bataille entre Grecs et Perses sur la frise en stuc de la façade qui orne la « Tombe du Jugement » à Lefkadia (Petsas 1966, pl. A). K. Sismanidis note la ressemblance du cheval de Dion avec celui du sarcophage d'Alexandre où est également représenté un combat équestre (Sismanidis 1997, 94 n. 221).

[3] Soteriadis 1930, 49.

[4] Miller 1993, 50 n. 86 ; Sismanidis 1997, 94.

du choix de ce thème sur la traverse médiane du lit de Dion, réservée sur les autres klinés peintes de Macédoine à des groupes de griffons affrontés (tombe II du tumulus Bella et tombe « macédonienne » II de Potidée) ou à des représentations de phiales/rosettes en trompe-l'œil (Tombe « macédonienne » I d'Amphipolis et Tombe « macédonienne » d'Agista-Sérrès[1]) et émet l'hypothèse que le peintre de Dion se serait inspiré du groupe en bronze des vingt-cinq cavaliers qu'Alexandre avait commandé à Lysippe, pour commémorer les hétairoi morts à la bataille du Granique, en 334 av. J.-C. (Arrien, *Anabase* 1.16.4)[2]. Quelle que soit la vraisemblance de cette hypothèse, que personnellement je trouve peu convaincante, rappelons que la représentation de ce thème apparaît déjà sur la traverse médiane de la kliné en bois et en ivoire de l'antichambre de la tombe de Philippe II à Aigai[3] et, comme le remarque d'ailleurs K. Sismanidis, sur d'autres klinés en bois plus tardives (Tombe IV de Dion[4], « Tombe des Palmettes » à Lefkadia[5]) et en pierre (Tombe IV d'Amphipolis[6]).

Quant aux aspects picturaux de cette représentation fragmentaire, nous ne pouvons qu'émettre des remarques fondées exclusivement sur la seule copie de l'original disponible. Nous y observons en fait une diversité dans les allures des chevaux et de leurs cavaliers saisis dans le déroulement rapide de la cavalcade, qui lui confère une vivacité particulière et la distingue des représentations stéréotypées ou à caractère fortement décoratif, des autres klinés peintes. La pratique des raccourcis, particulièrement sensible dans la saisie des corps animaliers, ainsi que l'attention portée dans la mise en évidence de détails anatomiques, comme les articulations des jambes, reflètent de la part du peintre le souci d'une représentation réaliste, qui se révèle également dans la manipulation équilibrée de la couleur entre les teintes froides des habits des cavaliers et des corps chevalins et le fond de tonalité chaude. Et c'est un fait que la matérialisation d'un ombrage progressif dans les tons de gris et la finesse des transitions produit un effet de volume convaincant. L'harmonie chromatique de cette composition devait être primitivement conditionnée par le ton vif du rose, choisi comme couche de fond sur laquelle se détachent les figures, convention esthétique que nous retrouvons sur les klinés peintes de Potidée et d'Amphipolis.

---

[1] Sur la kliné de cette tombe ne sont préservés que de très pauvres restes du décor originel ; voir Koukouli-Chryssanthaki 1973-1974, 786-87 ; Koukouli-Chryssanthaki, Hoepfner 1973, 455-59 ; Gossel 1980, 108-109 n° 13-14 ; Miller 1993, 4, 6, 7, 14, 28, 42, 96, 107 ; Sismanidis 1997, 82-85.

[2] Sismandis 1997, 95.

[3] Kottaridi 2002, fig. 16C.

[4] Pandermalis 1985, 12 pl. I fig. 6 ; Sismanidis 1997, 148.

[5] Rhomiopoulou 1973, 91-92 fig. 1, 3-5 ; Sismanidis 1997, 151-53 ; Rhomiopoulou 1997, fig. 31.

[6] Koukouli-Chryssanthaki 1976, 308 dess. 9 ; Sismanidis 1997, 103-105.

PELLA

Le cimetière Est de Pella, fouillé systématiquement entre 1976 et 1981, et de 1989 jusqu'à nos jours, a livré de nombreuses tombes de types variés, datées dans la deuxième moitié du IV^{e} s. av. J.-C.[1], mais dont seulement trois tombes à ciste et une tombe « macédonienne » comportent un décor peint figuré, dans la plupart des cas assez abîmé. L'extraordinaire découverte par M. Lilimbaki-Akamati, en 2001, d'une tombe à ciste monumentale, présentant un riche programme figuratif sur ses parois nous a permis d'apprécier des peintures d'un niveau artistique plus élevé et d'enrichir de manière significative nos connaissances sur l'iconographie funéraire des anciens Macédoniens.

25. TOMBE A CISTE II.1976

La tombe II, qui faisait partie d'un groupe de trois grandes tombes à ciste mises au jour en 1976, intactes, par M. Siganidou[2], comporte un décor peint sur ses parois qui consiste en la représentation d'objets variés à référent féminin. La tombe n'a pas fait l'objet d'une publication complète et le fouilleur n'a pas décrit en détail les objets figurés sur ses parois. Selon le système de décoration habituel pour ce type des tombes peintes, nous retrouvons la zone inférieure des parois peinte uniformément en jaune et la série d'objets posés sur un *kymation* ionique peint en trompe-l'œil. Sur la seule photo en noir et blanc disponible, sont visibles les formes d'une ciste, d'un miroir à manche appuyé verticalement sur l'un des côtés de la ciste, d'une pyxide et d'une hydrie, dont la forme se rapproche de celle qui est représentée sur la tombe à ciste 1994 de Dervéni.

[1] Karamanoli-Siganidou 1976, 261 ; Siganidou 1977a, 214-15 ; *ead.*, *ΑΔ* 33 (1978) *Χρονικά* 259 ; *ead.*, *ΑΔ* 34 (1979) *Χρονικά* 300 ; *ead.*, *ΑΔ* 35 (1980) *Χρονικά* 397 ; Siganidou 1981, 319 ; *ead.*, *Πέλλα, Πρωτεύουσα των αρχαίων Μακεδόνων, Οδηγός Εκθεσης* (Athènes 1987) 28 ; Ph. Petsas, *Pella, Alexander the Great's Capital* (Athènes 1978) 49 ; Lilimbaki-Akamati 1989, 91-102 ; *ead.*, « Από την τοπογραφία και τα νεκροταφεία της Πέλλας », *ΑΕΜΘ 6, 1992* (Thessalonique 1995) 127-36.

[2] Karamanoli-Siganidou 1976, 261 pl. 201. Parmi le mobilier signalons une monnaie en bronze d'Alexandre le Grand, des bijoux en or, un miroir en bronze, des boutons de fleurs en terre cuite dorés appartenant à des couronnes, une pyxide attique à figures rouges et une pyxide en plomb, un vase à parfum en argent, des restes d'une ciste et quelques figurines de terre cuite.

26. TOMBE A CISTE 1.1981

Il s'agit d'une tombe à ciste mesurant 2,60x1,35 m. La partie basse des parois était enduite d'un mortier coloré en rouge et les zones supérieures conservaient un décor composé des couronnes végétales ainsi que des traces de couleurs appartenant à d'autres objets indistincts. La tombe est datée vers la fin du IV^{e} s. av. J.-C.

27. TOMBE A CISTE 1.1989

La tombe à ciste 1.1989 a été découverte lors des fouilles de sauvetage dans la propriété A. Hatzopoulou, creusée dans la roche naturelle. Elle mesurait intérieurement 2,95 x 1,53 x 1,85 m, et fut recouverte de cinq dalles de poros au-dessous desquelles étaient placées des planches de bois pour assurer un meilleur isolement[1]. Les dalles Est et Ouest ont été cassées par les pilleurs, dès l'Antiquité[2]. Le long de la paroi Ouest prenait place un banc large de 0,38 m et haut de 0,48 m, enduit d'un mortier blanc, et dans la partie Est de la tombe était installée une kliné funéraire en bois[3]. Sur les parois de la tombe, revêtues de deux couches successives de mortier à base de chaux, la première épaisse de 0,01 m, la seconde de 0,005 m, étaient représentées des guirlandes variées, dont ne subsistent aujourd'hui que quelques pauvres restes. Il s'agit d'une guirlande composée de feuilles de laurier, selon l'identification proposée par le fouilleur, peintes en vert clair sur la partie supérieure et en vert foncé et jaune sur la partie inférieure ; d'une guirlande de petites feuilles de couleur jaunâtre, dont la forme renvoie à l'olivier, enserrée par endroits de larges bandes ornées de dents-de-scie à redans affrontés en rouge et d'une troisième guirlande de feuilles oblongues en jaune. Parmi les restes des fragments, il a été possible de restituer le corps d'une colombe, rendue en mauve. Des clous en fer préservés sur les parois avaient servi primitivement à suspendre des offrandes variées et peut être aussi des guirlandes réelles. La tombe est datée de la fin du IV^{e} s. av. J.-C.

---

[1] Lilimbaki-Akamati 1989-1991, 74-75 pl. 16a, b.

[2] Parmi les restes du mobilier qui avaient échappé aux pilleurs, signalons une feuille de laurier en or portant la première inscription qui nous soit parvenue jusqu'à présent à Pella, avec le nom de Perséphone et le nom de l'initié, occupant de la tombe (Lilimbaki-Akamati 1989, 92 et 95-96 ; Lilimbaki-Akamati 1989-1991, 80) :

ΦΕΡΣΕΦΟΝΗΙ

ΠΟΣΕΙΔΙΙΠΠΟΣ ΜΥΣΤΗΣ

ΕΥΣΕΒΗΣ

[3] De nombreux fragments des marqueteries en ivoire ornant les traverses horizontales de la kliné ont été recueillis sur le sol de la tombe, parmi lesquels on distingue le motif des griffons dévorant le cerf, rendus en tracé incisé.

28. TOMBE A CISTE 4.1989

Creusée dans la roche naturelle comme la tombe 1, la tombe 4 mesure 2,50x1,30x2,20 m et était couverte de quatre dalles de poros[1]. Sur la partie supérieure des parois, une série de pierres sont en légère saillie vers l'intérieur, présentant deux cavités sur les côtés courts pour l'encastrement d'une poutre en bois. Le centre de la tombe est occupé par un banc de pierre, sur lequel était posée la kliné funéraire en bois dont des restes ont été recueillis durant la fouille[2]. Les parois sont enduites d'un mortier blanc analogue à celui de la tombe 1, sur lequel sont visibles les restes d'un décor peint, qui n'est préservé qu'en partie. De bas en haut étaient peintes trois zones superposées en blanc (0,80 m), noir (0,17 m) et jaune (0,87 m) terminées par trois filets en blanc (0,01 m), rouge (0,015 m) et noir (0,02 m). Par la suite vient une zone blanche bordée d'un *kymation* ionique en rouge et bleu peint en trompe-l'œil, sur lequel sont représentés des objets variés du gynécée, se référant presque exclusivement à la toilette féminine : sur la paroi Sud, une pyxide cylindrique en rouge rosé dont la base et le côté inférieurs du couvercle, vus en perspective, sont rendus en rouge foncé pour évoquer l'ombre. Sur la partie supérieure, le couvercle est orné d'un *kymation* ionique, identique à celui qui sert de ligne de sol aux objets. Autour de la pyxide est représentée une couronne de feuillage jaune, cette couleur évoquant selon toute vraisemblance la dorure ou l'or, de manière analogue à la couronne de la tombe à ciste 1994 de Dervéni. A peu de distance vers la gauche est figurée une deuxième pyxide en bleu ciel, la couleur renvoyant cette fois à l'éclat métallique de l'argent, et une ciste entrouverte vue en perspective, peinte en jaune orangé sur le côté principal et en rouge foncé sur le côté latéral, d'où pend le bout d'une ténia en bleu ciel, motif que nous retrouvons sur les peintures de la tombe à ciste II d'Aineia. Derrière la pyxide se distingue en partie une coupe en bleu ciel, identifiée par le fouilleur comme un skyphos en argent, renversé. Au-dessus de ces objets, était peinte une ténia rouge suspendue à un clou, dont ne subsiste aujourd'hui qu'un petit bout. Sur la paroi Nord, est peint un vase à parfum en bleu ciel, orné d'une ténia sur le col, à côté duquel est représenté un deuxième vase à parfum rendu en bleu foncé. Sur la paroi Est nous retrouvons un vase à parfum, cette fois un alabastre doré et la partie basse d'une pyxide en bleu foncé. Sur la partie supérieure de cette zone sont visibles les restes d'une guirlande en jaune et vert, où s'enroulent des ténias en bleu et rouge, terminées par deux cordons noirs. Vers la gauche est figurée une couronne végétale, dont la tige est peinte en bleu et les feuilles en vert pâle. La représentation des couronnes végétales sur des tombes à ciste est assez fréquente, comme en témoigne leur présence dans les tombes de Pydna, de Dervéni et d'Aineia. La tombe est datée vers la fin du IV^{e} s. av. J.-C.[3].

[1] Lilimbaki-Akamati 1996, 85-88 pl. 19b et 20a-b.

[2] *Ibid*, 86-87.

[3] Sur le mobilier voir Lilimbaki-Akamati 1989-1991, 86-88.

29. TOMBE MONUMENTALE A CISTE/2001
(pl. 89)

En mai 2001, durant les travaux d'excavation pour la construction d'un édifice sur un terrain qui empiète sur les limites du cimetière Est de Pella fut mise au jour une tombe à ciste monumentale pillée, dont les dimensions intérieures étaient 4,40 m de longueur, 1,95 m de largeur et 3 m de hauteur[1]. Sur la rangée supérieure des pierres des parois Nord et Sud de la tombe avaient été aménagées des cuvettes où s'encastrent les abouts des poutres[2]. Le sol de la tombe était enduit d'un mortier blanc et l'on y avait placé un banc sur lequel sont préservées les traces d'une kliné en bois. Sur la base des restes du mobilier, le fouilleur, dans une présentation préliminaire du monument, le place vers la fin du IV^{e} ou le début du III^{e} s. av. J.-C.[3]. Le programme iconographique qui orne les parois de la tombe, préservé dans un bon état de conservation, malgré quelques pertes d'enduits et des gonflements de la surface picturale, présente un intérêt majeur.

LE DECOR PEINT (pl. 89)

Les parois sont enduites d'un mortier blanc. Le toichobate est indiqué par une zone peinte en bleu-gris foncé, presque noir. Une frise végétale haute de 0,135-0,15 m court sur les quatre parois de la tombe. Il s'agit d'un type de décor courant sur les tombes de Macédoine, comparable, en particulier, à celui des frises qui ornent les tombes de Palatitsia, de Korinos et d'Aineia. Au-dessus de la frise est peint en trompe-l'œil un *kymation* ionique en bleu et rouge et juste après sont visibles des traces d'incisions rectilignes assez profondes, qui indiquent le sol sur lequel sont placées les figures principales de la décoration, détachées sur un fond blanc. Sur la paroi Ouest est représenté un homme aux traits juvéniles, haut de 0,475 m. Il est figuré avec la tête tournée de trois quarts vers le spectateur, et orné d'une couronne végétale en vert vif, le torse incliné en avant, vu de profil, les bras repliés à angle droit et posés sur le genou fléchi de la jambe droite, qui est posée sur une éminence ressemblant à un rocher, rendue en vert, enfin la jambe gauche vue de dos, évoquant la torsion du corps (pl. 89.2). La main gauche tombe détendue sur la jambe droite, et de la main droite, avec l'avant-bras traité en perspective, il tient une baguette pointant vers un coffret ouvert posé sur le sol,

[1] J'exprime mes remerciements à M. Lilimbaki-Akamati pour m'avoir informée tout de suite de la découverte de la tombe et pour m'avoir invitée à regarder les peintures.

[2] Pratique attestée dans d'autres tombes à cistes de plus petites dimensions à Pella (Lilimbaki-Akamati 1989-1991, 82, 90, 92, 100, 146), à Vergina dans la « Tombe de Perséphone » (Andronikos 1984, 86) et à Aineia (Vokotopoulou 1990, 24 n. 31).

[3] Lilimbaki-Akamati 2001, 451 n. 4.

où l'on distingue une sphère ovale rendue en bleu foncé[1]. Sa tenue consiste en un *himation* rouge vif qui, tombant de l'épaule gauche, enserre les reins et les jambes en laissant le buste découvert, et il est chaussé de crépides. C'est le seul personnage vêtu en rouge et il se distingue par cette couleur éclatante du reste des figures représentées sur les parois de la tombe, dont les habits sont rendus en jaune orangé et mauve.

Sur le mur Nord est figuré un homme barbu, assis sur un rocher, et penché en avant en train de lire un papyrus ouvert qu'il tient dans ses mains, posées sur les genoux. Sur le mur Sud sont représentées deux autres figures masculines, l'une couronnée, assise sur un rocher, avec le bras droit replié devant la poitrine et la main gauche au bras plié et la paume sous le menton, semblant soutenir le poids de la tête ; l'autre assise sur un rocher dans une position de détente. Des restes de couleurs sur la paroi Sud attestent la présence d'une autre figure masculine, gravement abîmée. La présence des rochers sur lesquels s'asseyent les figures suggère que la scène se passe en plein air. Le papyrus que tient l'homme barbu du mur Nord, les attitudes graves aux expressions pensives de l'ensemble des personnages et surtout la représentation de la sphère astronomique[2] 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 intellectuel[3], selon l'interprétation proposée par le fouilleur et qui me semble très convaincante[4]. Il s'agit d'un thème iconographique funéraire unique en Macédoine et dans le monde grec en général, mais dont nous retrouvons des variantes sur une série de compositions de l'époque romaine, en particulier celles des mosaïques de Naples et de la Villa Albani, où selon toute vraisemblance sont représentés les sept Sages de l'Antiquité ou une réunion des philosophes de l'école péripatéticienne d'Athènes, dont l'original serait une peinture murale qui ornait le Lycée[5]. Le choix de ce thème dans la tombe de Pella pourrait donc avoir été conditionné par le contexte plus ample des courants intellectuels qui s'étaient épanouis dans la capitale macédonienne au cours du IV^{e} s. av. J.-C., sous l'influence de la pensée aristotélicienne[6]. Le voeu exprimé par Posidippe – compositeur d'épigrammes originaire de Pella du III^{e} s. av. J.-C.[7] –

---

[1] De nombreuses variantes de cette disposition audacieuse nous sont connues par des figures identifiées comme des dieux, des héros, des souverains ou des athlètes dans la sculpture et la céramique du IV^{e} s. av. J.-C. Pour une série de parallèles, voir Lilimbaki-Akamati 2001, 453 n. 6.

[2] Sur la représentation des portraits des philosophes qui se sont occupés de l'astronomie (Pythagore, Anaxagore, Aratos, Hipparque), voir G. Richter, *The Portraits of the Greeks* (Oxford 1965) 79, 81 sq., 239, 240, 247 fig. 302, 303, 316-319, 1652, 1660, 1656, 1677.

[3] Sur la représentation des figures d'intellectuels assis, voir Dontas 1960 ; Smith 1991, 33 sq. et 64 fig. 70.

[4] Lilimbaki-Akamati 2001, 456-57 ; Plut. (*Vies des dix orateurs* 838) mentionne que sur le monument funéraire d'Isocrate étaient représentés à côté de ce dernier, des poètes et des sophistes, parmi lesquels Gorgias, regardant une sphère astronomique.

[5] Lilimbaki-Akamati 2001, 456-57 avec références bibliographiques.

[6] La composition des *Phénomènes* d'Aratos à la cour d'Antigonos Gonatas reflète justement le climat intellectuel de l'époque, comme le remarque le fouilleur (Lilimbaki-Akamati 2001, 459 n. 28 avec bibliographie).

[7] Posidippe de Pella, actif à la cour des Ptolémées, maintiendra toujours des liens avec sa cité natale, comme en témoignent une série d'épigrammes funéraires (*Epitymbia*) préservées sur le papyrus de Milan, un recueil littéraire du III^{e} s. av. J.-C., où le poète développe ses connaissances techniques et scientifiques dans plusieurs

dans son poème sur la vieillesse (Frag. 705, poem. σφραγίς)[1], d'être honoré par sa ville natale d'une statue où il serait représenté avec un rouleau de papyrus ouvert dans ses mains[2], confirme, me semble-t-il, l'emprise que ce type d'images « autobiographiques » exerça sur les érudits du III^e^ et II^e^ s. av. J.-C., dont les antécédents sont figurés sur les parois de la tombe 2001.

La zone des représentations figurées principales se termine vers le haut par une large bande en bleu vif, haute de 0,32 m, couronnée d'un *kymation* ionique en bleu et rouge, rendu en trompe-l'œil, au-dessus duquel court une frise en saillie ornée d'une série de cavaliers alternant avec des rosaces, similaires à celles de l'antichambre de la tombe de Philippe II. Sur les extrémités des côtés courts sont représentés les contours de tumuli funéraires couronnés de stèles. Il s'agit d'une course hippique (κέλης), un des concours les plus fameux des grandes fêtes athlétiques organisées dans l'Antiquité[3] dont nous connaissons de nombreuses représentations sur des vases attiques, en particulier sur les panses des amphores panathénaïques[4], et qui ne cessera d'être associé à la classe aristocratique et à la cavalerie[5]. Cependant, la présence des tumuli sur la frise de Pella, tout autant que l'emploi de ce thème en contexte funéraire, comparable de ce point de vue à la course des biges figurée dans l'antichambre de la tombe III de Vergina, confère à cette course hippique un caractère funéraire, qui renvoie justement au déroulement de ce type de jeux en l'honneur du défunt, pratiqués en Macédoine jusqu'à l'époque de Cassandre[6]. Le choix de représenter une course de κέλητες sur la tombe de Pella, qui appartenait selon toute vraisemblance à un simple particulier, tandis qu'une course de chars ornait la tombe III de Vergina, s'accorde bien avec

---

sections thématiques (B. Dignas, « Posidippus and the Mysteries : *Epitymbia* Read by the Ancient Historian », *in* : Acosta-Hughes *et al.* 2004, 177-86). Selon l'hypothèse de M. W. Dickie Posidippe était lui-même un initié aux mystères dionysiaques et la lamelle en or de la tombe à ciste 1.1981 de Pella, avec l'incision de son nom, avait pu appartenir à son grand père (M. W. Dickie, « The Dionysiac Mysteries in Pella », *ZPE* 109 [1995] 81-86). Sur les épigrammes de Posidippe voir G. Bastianini, Cl. Gallazzi, C. Austin (éd.), *Posidippo di Pella. Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309). Papiri dell'Università degli Studi di Milano*, 8 (Milan 2001) ; G. Bastiani, A. Casanova (éd.), *Il Papiro di Posidippo un anno dopo. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze 13-14 giugno 2002* (Florence 2002) ; K. Gutzwiller, *The New Posidippus : A Hellenistic Poetry Book* (Oxford 2005).

[1] H. Lloyd-Jones, « The Seal of Poseidippus », *JHS* 83 (1963), 75-99 ; 84 (1964) 20.

[2] Sur l'attribution de la statue du Vatican à Posidippe de Pella et pas au poète comique de la nouvelle comédie (Richter 1984, 187-88), voir M. W. Dickie, « Which Posidippus ? », *GRBS* 35 (1994) 373-83.

[3] Gardiner 1930, 228 sq. ; D. Bell, « The Horse Race (*KELES*) in Ancient Greece from the Pre-Classical to the First Century B.C. », *Stadion* 15 (1989) 169-90 ; D. G. Kyle, « The Panathenaic Games : Sacred and Civic Athletics », *in* : J. Neils (éd.), *Goddess and Polis, The Panathenaic Festival in Ancient Athens* (Princeton, New Jersey 1992) 91 fig. 41-42 ; E. Kefalidou, *Νικητής. Εικονογραφική μελέτη του αρχαίου ελληνικού αθλητισμού* (Athènes 1996) 127, 147, 152, 167 sq.

[4] Voir par exemple : Nauplion I (*ABV* 260, 27 ; J. R. Brandt, « Archaeologia Panathenaica », *Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia* 8 [1978] 1-23 n° 28 ; O. Tzachou-Alexandri, *Mind and Body : Athletic Contests in Ancient Greece* [Athènes 1989] n° 197) ; New York 07.286.80 (*ABV* 369, 114 ; Brandt *op. cit.*, n° 71) ; Londres B133 (*ABV* 395,1) ; Toronto 919.5.148 (350) (*ABV* 395,2) ; Berlin 1833 (*ABV* 407,1) ; Louvre F 274 (Brandt *op. cit.*, n° 58).

[5] Lilimbaki-Akamati 2001, 455 avec références.

[6] Voir la tombe III de Vergina avec références.

une certaine hiérarchie établie dans la littérature antique à propos de compétitions équestres. Comme le remarque M. Fantuzzi dans son analyse sur les épigrammes *Hippiques* de Posidippe[1], alors que le protagoniste dans les courses hippiques est presque toujours le cheval (voir aussi Pindare, *Olympiques* 1.106-111 ; Bacchylide 5.183-186 ; Pausanias 6.13.9-10), les victoires aux courses de chars exaltent la gloire (δόξα) de leurs propriétaires, qui sont presque toujours des rois, ou des membres de l'élite sociale (Thucydide 6.26.1-2, à propos d'Alcibiade).

La décoration de la tombe est complétée vers le haut par une bande jaune en saillie qui court sur ses quatre parois, et au-dessous de laquelle sont peints en trompe-l'œil les mutules et les gouttes d'une corniche dorique.

EMPLOI DE LA LIGNE ET DE LA COULEUR

Les peintures figurées de la tombe témoignent, certes, d'un niveau d'exécution nettement supérieur à celui des autres tombes peintes de la capitale macédonienne mises au jour jusqu'à présent, mais elles sont loin d'atteindre la qualité picturale des tombes royales d'Aigai, ni même d'Aghios Athanassios, et à mon avis ne peuvent pas être considérées comme l'œuvre d'un artiste inspiré, capable de revendiquer, comme le suggère le fouilleur, une place importante parmi les artistes qui mènent la peinture à son apogée dans la Macédoine de la deuxième moitié du IV^{e} s. av. J.-C.[2].

La frise végétale : polychromie sur fond sombre

Il me semble utile d'attirer l'attention d'une part sur la richesse du coloris et d'autre part sur le style de l'exécution. Nous retrouvons sur cette frise le fond bleu noir « classique », obtenu au moyen de la superposition d'une couche de bleu égyptien sur une couche de noir de carbone, sur lequel se détachent les motifs végétaux. Ici, comme dans la plupart des décors similaires, les rinceaux et les fleurs sont peints directement sur le fond et leurs formes ne sont pas réservées selon une technique plus lente et plus précise que nous verrons pratiquée sur les parois de la tombe à ciste II d'Aineia. On notera avec intérêt les traces d'incisions que l'on distingue clairement au-dessous de la couleur du fond sombre, réalisées sur un enduit déjà sec et non frais[3], comme en témoignent les lignes aux bords nets, qui manquent de souplesse et forment des angles, reflétant justement la dureté du support qui ne permet pas d'obtenir des courbes. C'est pour cette raison que le peintre se sert d'un compas pour tracer des cercles avec précision, pratique que nous avons rencontrée aussi sur la grande composition florale de la « Tombe des Palmettes » à Lefkadia. Il s'agit d'un tracé préliminaire réalisé à main libre et cette « liberté » dans l'exécution se sent également dans l'application des couleurs, par aplats des touches épaisses qui recouvrent le fond. La gamme des couleurs s'avère particulièrement

[1] M. Fantuzzi, « The Structure of the *Hippika* in *P. Mil. Vogl. VIII 309* », *in* : Acosta-Hughes *et al.* 2004, 212-24.

[2] Lilimbaki-Akamati 2001, 459.

[3] *Ibid*, 453 fig. 3.

riche, comprenant du blanc, du bleu, du rouge vif, du jaune et du brun, du mauve, et un ton de vert que nous retrouvons sur la frise d'Aineia. Cependant, à la différence de ce que nous montre la frise d'Aineia, ici l'exécution est improvisée et sommaire ; de ce fait elle perd en précision, mais en même temps elle gagne en vivacité, révélant ainsi des affinités stylistiques plus significatives avec la frise de rinceaux de la tombe B de Korinos, malgré le coloris plus réduit de celle-ci.

Les grandes figures : l'harmonie des complémentaires

Les grandes figures qui constituent le décor principal de la tombe ont été réalisées directement sur l'enduit blanc des murs. Se servant de tracés incisés aussi bien que d'un dessin préliminaire peint, le peintre a défini les contours et a capté la gestuelle des personnages représentés. L'indication des membres apparaît comme assez sommaire – nous y remarquons des problèmes de proportions entre les têtes et les extrémités des corps – mais elle témoigne en même temps de l'habileté du peintre dans la saisie et la réalisation rapides des formes. Les ombres sont dessinées par des aplats de gris plutôt uniformes, sans modelage élaboré. En effet, il faut signaler l'application hasardeuse de l'ombre sur le pied droit, vu de l'arrière du personnage qui occupe la paroi ouest, qui contribue à le faire avancer, alors qu'il devrait reculer, conformément à la posture du corps. Le traitement des visages révèle un soin particulier, par rapport aux corps et aux draperies. On y constate des essais pour reproduire des carnations en rose sur les joues et une distribution des ombres harmonieuse qui met en relief les caractères expressifs et très personnalisés des visages masculins.

Pour ce qui concerne l'emploi de la couleur, elle sert surtout à matérialiser les draperies, appliquée en tons vifs et saturés qui attirent l'œil et créent un effet de polychromie prononcé. Sur la figure que l'on identifie comme celle du défunt, le peintre a choisi d'utiliser un rouge éclatant pour rendre l'habit, qui ne peut être obtenu qu'avec un minéral à forte intensité chromatique, comme le cinabre, et un vert très saturé, pour réaliser la couronne végétale et le rocher sur lequel il appuie son pied. C'est ainsi qu'il parvient à créer un assortiment chromatique particulièrement agréable aux yeux du spectateur en juxtaposant ces deux couleurs complémentaires, avec le rouge au milieu et le vert aux extrémités de la figure. Par analogie à ce choix, nous retrouvons sur les habits des autres figures la juxtaposition d'une teinte jaunâtre à du mauve, couleurs liées également par un rapport de complémentarité (ou d'opposition dans le cercle des couleurs[1]) et qui se caractérisent par une exaltation réciproque de la luminosité et de l'intensité de leurs teintes, lorsqu'elles sont juxtaposées.

La course hippique : monochromes en gris ?

La frise de la course hippique présente un traitement chromatique très différent. Ici, le peintre s'est servi presque exclusivement du gris pour dessiner les formes et définir les ombres, suivant un tracé incisé qu'il avait préalablement effectué sur l'enduit du mur. La

[1] Birren 1987, 11-22.

qualité de cette exécution, basée essentiellement sur des variations tonales subtiles plutôt que sur une harmonie chromatique fondée sur des effets de contraste, trahit l'intervention d'un peintre qui maîtrise l'emploi de la ligne et qui parvient à saisir le mouvement. Nous retrouvons ici, la liberté de l'exécution associée à un manque de symétrie rigoureuse dans la disposition et l'alternance des motifs, éléments qui confèrent à cette composition linéaire, à caractère décoratif, un rythme et une vivacité remarquables qui la rapprochent de la course de chars représentée dans la tombe III de Vergina. Le rendu des rosettes en trompe-l'œil témoigne également d'une sensibilité pour une représentation tridimensionnelle de ce motif secondaire, qui révèle de fortes analogies avec les rosettes ornant l'antichambre de la tombe de Philippe II. Par ailleurs, la restriction de la palette du peintre aux tons de gris nous rappelle l'exécution des centaures et des Lapithes sur les métopes de la « Tombe du Jugement » à Lefkadia, où nous avions souligné la volonté de la part du peintre d'imiter de vrais reliefs. Toutefois, nous ne saurions dire avec assurance si l'objectif du peintre qui a réalisé la frise de la tombe de Pella était le même que celui du peintre de Lefkadia. L'intérêt accru de ces représentations réside avant tout dans la démonstration des possibilités qu'avaient les peintres anciens de choisir chaque fois, selon le résultat esthétique qu'ils désiraient obtenir, un système chromatique différent.

En ce qui concerne la nature des matériaux et la technique d'exécution, les pigments correspondent à ceux que nous avons déjà rencontrés sur les autres tombes de Macédoine, comme témoignent les analyses récemment effectuées par G. Maniatis[1] : pour le rouge vif (*himation* du défunt) le peintre a employé du cinabre, tandis que pour le rouge des *kymatia* il a préféré l'hématite. Pour le bleu, il s'est servi du bleu égyptien, les nuances jaunes et brunes ont été obtenues avec des oxydes de fer (limonite et gœthite) et le noir c'est du noir de carbone. Le vert vif sur la frise florale a été identifié au conichalcite dont l'emploi nous avons constaté à Vergina, sur les klinés de la tombe de Philippe II, et le mauve semble bien correspondre à de la pourpre conchylienne, tous deux pigment rares et onéreux qui reflèteraient une certaine aisance économique des commanditaires. Le blanc de plomb a été utilisé en mélange avec certains pigments pour en éclaircir la teinte, mais aussi pour rendre les rehauts lumineux sur la frise florale, de manière analogue à la technique mise en œuvre sur les peintures de l'antichambre de la « tombe des Palmettes ». Les pigments semblent avoir été liés au moyen d'une matière organique qui reste à identifier.

30. TOMBE « MACEDONIENNE » C

La tombe C fut mise au jour en 1994 durant la fouille du cinquième tumulus du cimetière Est de Pella, que les pilleurs avaient déjà violé cette même année[2]. Il s'agit d'une tombe « macédonienne » construite en blocs de poros, composée d'une chambre funéraire mesurant

[1] Maniatis *et al.* 2005. Je remercie G. Maniatis qui a eu la gentillesse de me faire parvenir les résultats de ces analyses.

[2] Chrysostomou 1994, 53-56 fig. 1-4 ; Chrysostomou 1995, 145-46 fig. 8.

3,50 m de profondeur pour une largeur de 3,30 m, et d'une antichambre 2 m de profondeur avec la même largeur et une hauteur intérieure de 3,30 m. La façade de la tombe, imitant l'ordre ionique, a des affinités précises avec celle de la « Tombe Rhomaios » à Vergina. Quatre colonnes ioniques, dont les chapiteaux étaient primitivement colorés, soutiennent un entablement composé d'une architrave à trois fasces, couronnée d'un *kymation* ionique. Au-dessus d'une corniche à denticules blanches qui se détachent sur un fond rouge vif, bordée d'un *kymation* lesbique en rouge et bleu, un fronton couronne l'édifice, dont la corniche est ornée d'un *kymation* ionique. Les parois de l'antichambre et de la chambre funéraire portaient une décoration à faux arrangement architectural, presque entièrement perdu, tandis que sur la partie supérieure des parois de la chambre funéraire sont encore préservées les formes d'une série d'objets peints qui renvoient au monde féminin. Il s'agit d'un miroir, d'une ciste et de ténias. D'après l'arrangement architectural de la façade, les pauvres restes du mobilier et en particulier des couronnes de myrte en bronze ainsi que des figurines en terre cuite dont une représente l'Aphrodite des Morts, le fouilleur identifie le défunt comme une femme et date la tombe au début du III[e] s. av. J.-C.[1].

31. TOMBE « MACEDONIENNE » E

La tombe « macédonienne » E fut mise au jour en 1994 durant la fouille du deuxième tumulus de Rachona, située à 4,5 km au nord de Pella[2]. Construite en blocs de poros local, elle est composée d'une chambre funéraire carrée dont l'intérieur mesure 3,50x3,50 m. La façade de la tombe, d'ordre dorique, était ornée des *kymatia* peints. Les parois de la chambre funéraire portent une décoration à faux arrangement architectural, couronné d'une frise à thème végétale. La tombe est datée vers le milieu du III[e] s. av. J.-C.

[1] *Ibid*, 55-56.

[2] Chrysostomou 1994, 60-63 fig. 13-17.

REGION DE THESSALONIQUE

32. AGHIOS ATHANASSIOS / TOMBE « MACEDONIENNE » III
(pl. 90-102)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT

La tombe « macédonienne » III d'Aghios Athanassios, village situé à 20 km à l'Ouest de Thessalonique, probablement dans le territoire de l'antique Héraclée sur l'Axios[1], fut mise au jour pendant l'été 1994 par M. Tsimbidou-Avloniti après une longue exploration du grand tumulus qui recouvrait la tombe et qui avait fait déjà l'objet d'« explorations » antérieures par des pillards (pl. 102.1)[2]. Parmi les rares vestiges du mobilier qui avaient échappé au pillage furent recueillies les traces d'une kliné en ivoire, des fragments de métal appartenant aux armes déposées dans la tombe et un quart de statère en or de Philippe II. Le fouilleur situe la tombe dans le dernier quart du IV^{e} s. av. J.-C.[3].

Il s'agit de la troisième tombe macédonienne découverte dans cette région. Elle se distingue cependant nettement des deux autres[4], grâce aux peintures extraordinaires qui recouvrent presque entièrement les surfaces lissées de sa façade et qui, après les précieux témoignages picturaux de Vergina-Aigai, viennent renouveler sensiblement notre connaissance de la peinture ancienne. En effet, l'application généreuse de couleurs vives et variées, soit pour accentuer des détails architecturaux, soit pour animer des surfaces blanches en créant des images narratives ou des images en trompe-l'œil, fait presque oublier le caractère austère

---

[1] D. Papakonstantinou-Diamantourou, « Χώρα Θεσσαλονίκης : μια προσπάθεια οριοθέτησης », *in* : C. Koukouli-Chryssanthaki et O. Picard (éd.), *Πόλις και Χώρα στην αρχαία Μακεδονία και Θράκη. In memoriam Dimitris Lazaridis* (Thessalonique 1990) 104 ; L. Gounaropoulou, M. B. Hatzopoulos, *Les miliaires de la voie Egnatienne entre Héraclée des Lyncestes et Thessalonique* (« ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ » 1 ; Athènes 1985) 62-71. Sur l'identification d'Aghios Athanassios avec l'ancienne Chalastra voir Tsimbidou-Avloniti 2005, 89 n. 1 avec références.

[2] Sur les explorations du tumulus d'Aghios Athanassios voir M. Tsimbidou-Avloniti, « Ταφικός τύμβος στον Αγ. Αθανάσιο Θεσσαλονίκης : Νέα ανασκαφικά στοιχεία », *ΑΕΜΘ 6, 1992* (Thessalonique 1995) 369-82 ; Tsimbidou-Avloniti 1993. Sur la tombe III d'Aghios Athanassios voir Tsimbidou-Avloniti 1994 ; Tsimbidou-Avloniti 1996 ; Tsimbidou-Avloniti 2002 ; Tsimbidou-Avloniti 2002a ; Tsimbidou-Avloniti 2002b ; Tsimbidou-Avloniti 2004 ; Tsimbidou-Avloniti 2005, 89-171, pl. 24-49.

[3] Tsimbidou-Avloniti 1996, 432-33.

[4] Sur la tombe à façade dorique voir P. M. Petsas, « Ἅγιος Ἀθανάσιος », *ΑΔ* 22 (1967) *Χρονικά* 399-400 pl. 302 a-c, 303 b-d fig. 21 ; *id.*, « Χρονικὰ Ἀρχαιολογικά 1966-1967 », *Μακεδονικά* 9 (1969) 167-68 pls. 67-70, a, b ; Pandermalis 1972, 178 n° 9 (« Aghios Athanassios I ») ; P. M. Petsas, « Χρονικὰ Ἀρχαιολογικά 1968-1970 (συνέχεια) », *Μακεδονικά* 15 (1975) 174-80 fig. 22-26 ; Gossel 1980, 79-85 n° 1, pl. II, d ; Miller 1982, 157-59 fig. 12-13. Sur la tombe à façade ionique voir Pandermalis 1972, 178 n° 10 ; K. Rhomiopoulou, « Μακεδονικὸς τάφος τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου Νομοῦ Θεσσαλονίκης », *ΑΔ* 29 (1973-1974) *Χρονικά* 677 pl. 487 a-c ; Gossel 1980, 86-91 n° 2 ; Rouveret 1989, 177 pl. VI,2.

de l'ordre dorique choisi pour réaliser un certain nombre d'éléments architecturaux de la façade. Une fois encore se manifeste amplement le goût « éclectique » des Macédoniens qui n'hésitent pas à mélanger les ordres et qui exploitent les possibilités multiples qu'offrent la couleur et la peinture pour affirmer leurs exigences esthétiques et exprimer leurs croyances eschatologiques.

Le monument se compose d'une seule chambre funéraire mesurant 3 m de large sur 3 m de long pour une hauteur de 4,60 m. La largeur maximale de la façade est de 5 m pour une hauteur de 5,20 m. La porte de la tombe, comportant un simple encadrement en stuc, était fermée par des plaques de tuf. De gros blocs de calcaire, de forme rectangulaire, furent employés pour la construction du monument. La façade est encadrée par deux pilastres, dont les chapiteaux sont soulignés par des *kymatia* doriques. L'enduit qui la recouvre est appliqué très soigneusement et grâce à son lissage élaboré, il crée, même de près, l'impression d'une surface marbrée. Une frise peinte, de 0,35 m de hauteur, sur laquelle figure une scène de symposium avec plusieurs personnages, occupe l'espace entre les deux pilastres. Entre ces derniers et la porte sont représentées deux figures mégalographiques tenant la sarisse macédonienne. Au-dessus d'eux figurent deux boucliers sur lesquels sont peints respectivement un *gorgoneion* et un foudre. L'entablement se compose d'une architrave, d'une frise avec triglyphes et métopes surmontée d'un fronton. Ce dernier semble être couronné de deux acrotères aux extrémités et d'un acrotère central de forme rectangulaire, décoré avec des anthémia peints. La particularité de ce fronton réside dans le fait qu'il n'est pas réalisé en relief comme le reste des éléments architecturaux de la façade, mais qu'il est peint en couleurs sur un espace rectangulaire de manière à créer l'illusion d'un vrai fronton, regardé de loin.

Le schéma décoratif qui orne les murs de la chambre funéraire consiste en une plinthe basse de couleur grise, des orthostates noirs surmontés d'une bande blanche en saillie et une zone médiane en rouge au-dessus de laquelle court une frise, elle aussi en saillie, haute de 0,18 m, sur laquelle prennent place alternativement des bucranes et des rosettes peints sur fond noir (pl. 102). Une bande grise et un *kymation* ionique peint composé d'oves et dards rendus en trompe-l'œil complètent le décor à zones. Le plafond est enduit de blanc et, au centre du mur Ouest, au-dessous de la frise, est figuré un bouclier peint, dans un état très lacunaire – il ne reste que quelques fragments de son pourtour en rouge et de sa partie centrale en bleu – puisque les pilleurs étaient entrés dans la tombe à l'angle de ce mur et avaient pratiquement fait s'écrouler l'enduit et la peinture.

SUR LA CONCEPTION ESTHETIQUE DE LA FAÇADE : COULEUR « DECORATIVE » ET EFFETS DE TROMPE-L'ŒIL (pl. 90)

La conservation remarquable du décor peint sur la façade de la tombe d'Aghios Athanassios III nous offre une chance exceptionnelle. Car elle nous permet de nous approcher de l'impression visuelle que les spectateurs anciens pouvaient éprouver devant ces mêmes couleurs, au moment des funérailles. En effet, aucune altération chimique des pigments n'a été constatée, leur intensité – en particulier pour les rouges – est presque

éblouissante et la plupart des motifs picturaux conservent leurs couches picturales intactes. Comme sur la majorité des façades peintes où prédomine l'ordre dorique, les couleurs qui soulignent les différentes formes du décor architectural se limitent essentiellement à la combinaison du bleu et du rouge. Un rouge vif a été choisi pour rendre le *kymation* lesbique au-dessus de la porte et sur les chapiteaux des antes, tandis que sur les bandes était appliqué un rouge moins saturé et plus foncé. Du bleu noir a servi pour colorer les triglyphes et les chapiteaux des pilastres, selon la même technique que nous avons constamment observée sur les tombes macédoniennes, et du bleu clair fut choisi pour le *kymation* lesbique. La réalisation du fronton respecte cette coloration traditionnelle du bleu et du rouge pour les motifs qui sont censés reproduire des éléments en relief, comme le *kymation* dorique et les acrotères, par analogie avec les autres éléments architecturaux (moulures) de la façade qui sont en vraie saillie. Du gris est introduit pour réaliser les ombres sur les pétales des anthémia et les fleurs de lis, afin de créer l'impression de profondeur et susciter de loin l'illusion de la troisième dimension. Pour compléter la composition figurée du tympan, sur lequel sont représentés deux griffons affrontés de part et d'autre d'une phiale dorée, le peintre a ajouté du jaune. Une polychromie plus riche est appliquée sur la frise peinte de l'entablement. Ici, les couleurs dominantes sont le bleu noir du fond sur lequel se détachent les teintes vives des couleurs primaires – rouge, bleu azur et jaune – dans des nuances variées. Le marron, le brun et le violet sont employés de manière complémentaire. Les teintes roses et grises servent essentiellement pour le rendu des carnations et des ombres respectivement, et un vert très pâle se limite à souligner quelques détails. La composition figurée de la façade crée un effet chromatique riche et contrasté, qui attire l'œil du spectateur, saisi par sa vivacité immédiate. Ce même effet se révèle aussi sur le bouclier représenté à droite de la porte, tandis que pour le bouclier au *gorgoneion*, le peintre a choisi des teintes moins saturées de rose et de jaune.

Le rendu en trompe-l'œil du fronton de la tombe d'Aghios Athanassios présente un intérêt particulier en raison de la conception esthétique suivant laquelle est réalisée la façade[1]. Il convient à cet égard de confronter les anthémia polychromes de la « Tombe des Palmettes » et le rendu « illusionniste » des anthémia d'Aghios Athanassios. Des effets de trompe-l'œil ont déjà été constatés sur la façade impressionnante de la « Tombe du Jugement » à Lefkadia, d'une part à propos de métopes peintes qui simulent des reliefs et d'autre part à propos de la frise en relief qui, de loin, crée l'impression d'une composition picturale. Mais des effets de ce genre sont largement employés sur la plupart des tombes macédoniennes monumentales, où souvent les éléments architecturaux peints se juxtaposent avec d'autres éléments en relief pour produire une espèce de confusion dans l'œil du

[1] Notons par ailleurs que dans la partie est du tumulus d'Aghios Athanassios a été découverte une tombe à ciste qui porte une pseudo-façade avec un entablement dorique peint, réalisé aussi selon les principes du trompe-l'œil. Nous retrouvons des frontons peints sur les façades de deux tombes apuliennes, l'« Ipogeo del Cerbero » (E. M. De Juliis, « Nuovi documenti di pittura figurata dall'Apulia », *DArch* 1 [1984] 25-36) et l'« Ipogeo di St. Aloia » à Canosa (F. T. Bertocchi, « Canosa. Ritrovamento di un ipogeo ellenistico », *NSc* 12 [1958] 192-96 ; Bertocchi 1964, 16-19 ; Lamboley 1982, 133). Sur les représentations illusionnistes des motifs architecturaux voir Guimier-Sorbets 2004.

spectateur, censé regarder le monument depuis une certaine distance. S'agit-il d'une pratique qui vise à réduire le temps et/ou le coût de la décoration du monument ? Il est certain que la réalisation d'un fronton en relief, et en particulier des acrotères, aurait exigé beaucoup plus de temps et d'argent que leurs imitations peintes. Ou bien cette pratique s'intègre-t-elle dans un courant esthétique, une mode pour ainsi dire, indépendamment des facteurs évoqués plus haut ? Ou bien faut-il associer les deux explications ? Il reste encore à élucider plusieurs aspects dans les étapes et la durée de construction d'une tombe « macédonienne » somptueusement décorée pour pouvoir estimer, par exemple, l'intérêt d'un travail hâtif ou celui de la substitution d'un élément peint à un élément sculpté. En ce qui concerne le coût de l'exécution, il nous semble peu probable que des critères économiques aient pu conditionner le choix des commanditaires, si l'on tient compte de la qualité des matières picturales employées[1].

LA PREPARATION DES MURS ET L'APPLICATION DE LA COULEUR SUR LES FORMES DU DECOR ARCHITECTURAL DE LA FAÇADE

Les analyses effectuées sur des prélèvements d'enduits pris sur la façade de la tombe d'Aghios Athanassios par L. Lazzarini[2] nous ont permis de mieux appréhender le haut degré d'élaboration technique mis en œuvre par les artisans macédoniens pour leur application et de suivre plus précisément les étapes de leur exécution. Le décor de la façade témoigne d'un soin particulier. Il se manifeste, d'une part, dans la variation du nombre des couches d'enduit selon les différentes parties du monument et, d'autre part, dans le lissage élaboré des surfaces extérieures. Nous n'avons pas constaté de différences significatives entre la préparation des surfaces qui ont servi de support aux couleurs et de celles qui ont été laissées blanches. Les blocs de calcaire employés pour la construction de la tombe[3] ont été préalablement travaillés à la gradine pour créer une surface rugueuse offrant une meilleure adhésion pour les enduits. Pour remplir les jointures des pierres on avait employé un mortier grisâtre, assez grossier, composé de deux tiers de sable de rivière[4] et d'un tiers de chaux.

Les couches d'enduit qui se superposent se distinguent en nombre selon les différents endroits de la façade. Sur les surfaces de part et d'autre de la porte, là où sont peintes les

---

[1] De même dans d'autres cas, comme celui des tombes de la nécropole de Dervéni, on est frappé par le contraste entre le décor très modeste des tombes à ciste et la richesse de leurs mobiliers, en particulier les vases de métal, qui dans certains cas dépassent en nombre ceux de la tombe de Philippe II (Themelis, Touratsoglou 1997, 158-69).

[2] Lazzarini 1997.

[3] Sur leur composition voir Lazzarini 1997 : « The stone may be defined as a micritic calcarenite, showing a rather porous fabric composed of micrite with abundant nodules, small veins and areas of microcristalline-to-spatic calcite. The diffractometric analysis of the stone has shown the presence of calcite, by far the main component, and of small quantity of quartz. ».

[4] Les analyses effectuées sur le sable pris sur les rives actuelles de la rivière Axios, à proximité de la tombe d'Aghios Athanassios, indiquent que le sable employé dans les mortiers et les enduits de la tombe proviennent de cette même rivière. Les artisans anciens auraient donc cherché leurs matières premières à proximité de leur chantier (Lazzarini 1997).

deux figures de grand format et les boucliers, une première couche, à base de chaux, d'une épaisseur située entre 3 et 4 cm[1], recouvre le support calcaire et sert de base à une deuxième couche, plus fine, épaisse de 4 à 7 mm[2]. Une troisième couche finale d'enduit blanc, épais de 2 à 3 mm, toujours à base de chaux mais qui contient également de la poudre de marbre, confère à la surface des parois, après lissage, un aspect très homogène qui simule celui du vrai marbre[3]. Sur la frise peinte, la préparation consiste en deux couches d'enduit fin. La première a entre 2 et 2,5 mm d'épaisseur et la seconde, qui contient aussi de la poudre de marbre, mesure entre 1 et 2 mm. Il s'agit donc d'un enduit particulièrement fin, peu adéquat pour une peinture à la fresque. La même préparation est attestée sur le fronton, tandis que sur les triglyphes[4] et sur la corniche, une seule couche d'enduit fut appliquée, celle qui correspond à la couche de finition dans les autres cas, avec une épaisseur variant entre 1 et 3 mm. Les chapiteaux des pilastres témoignent d'un traitement différent : ici, aucune préparation n'a été étendue préalablement à l'application des couleurs, qui reposent directement sur la surface grisâtre de la pierre lissée. L'absence de préparation sur ces chapiteaux a provoqué des soulèvements remarquables de la matière picturale et des chutes visibles en plusieurs endroits. La raison d'un tel choix doit être liée à des paramètres esthétiques, à une volonté, peut-être, de l'artisan décorateur de laisser visible le support original de pierre pour donner l'impression d'une construction plus « massive ».

Une fois achevé la mise en place de l'enduit, on a procédé à l'application de la couleur. A la différence de la façade ionique de la « Tombe des Palmettes », où la polychromie des éléments architecturaux est très variée, sur la tombe d'Aghios Athanassios, le nombre des pigments employés est sensiblement réduit (voir tableaux 7.1, 7.4 et pl. XIII dans le CD). Pour le rouge vif du *kymation* lesbique, au-dessus de la porte (AC.1), on a employé du cinabre pur de très bonne qualité, de même que sur le *kymation* dorique des pilastres et sur la ténia au-dessous des triglyphes où l'on distingue dans une couche très épaisse de cinabre

[1] « The first layer of arriccio is made of a calcitic (lime-based) matrix and a very coarse aggregate composed of micro-conglomeratic clasts (small pebbles) ranging in dimension from around 1 mm to 10-15 mm. Most of the clasts are subrounded-to-rounded, with an average-to-high sphericity index, especially the coloured ones (black, gray, brown, pinkish, etc.) which are composed of limestones and lavas ; angular and subangular clasts are also present and mostly made of white quartz and light-coloured metamorphites. » (Lazzarini 1997).

[2] « The second layer of arriccio is much thinner than the first one (average thickness around 4-7 mm) ; it has the same type of matrix and a very homogeneous coarse-to-average arenaceous aggregate uniformly distributed in the matrix without any orientation. The aggregate is formed by clasts with dimensions ranging from a few fractions of 1 mm to 2 mm (fig.), and then most probably taken from the sand of the same river as above and sieved. The overall porosity is quite low for such a mortar, probably below 25%, and connected to the evaporation of the water of the original mix. » (Lazzarini 1997).

[3] « Under the microscope it appears to be composed of an average-to-fine arenaceous aggregate uniformly distributed in a lime matrix with a very weak orientation parallel to the external surface of the sample, which may mean a working of the mortar with spatulas or similar tools. The aggregate is composed of crushed white quartz and crystalline calcite like that forming alabastrine rocks, or stalactites. That the aggregate was prepared artificially is rather clear from the conchoid fracture of quartz and the rombhoedral cleavage of single calcite crystals. The ratio matrix-to-aggregate may be estimated as 1:2. » (Lazzarini 1997).

[4] A noter l'existence d'espèces de « guides » réalisés en ocre rouge directement sur la pierre, visibles dans les endroits où la couche d'enduit n'est plus conservée, et qui avaient servi très probablement à tailler les triglyphes symétriquement.

quelques impuretés de noir de carbone (AC.2). Sur le *kymation* dorique du fronton (AC.3) et la ténia de l'entablement la teinte de rouge moins saturée résulte d'un mélange de cinabre et d'ocre rouge en petite quantité. Il ne s'agit pas, dans ce cas, d'une superposition nette de deux couches colorées distinctes comme c'était le cas sur la « tombe des Palmettes » (voir échantillon LB.3), mais d'un simple mélange effectué sur la « palette » du peintre. Sur certains endroits difficilement discernables par le spectateur, comme sur la partie inférieure de la ténia, située en dessous des triglyphes, on a employé uniquement de l'ocre de couleur rouge marron. Cependant, dans la plupart de cas, on a préféré le cinabre éclatant aux teintes moins saturées des ocres rouges, fait qui révèle un soin particulier dans le choix et l'application des pigments. Pour les teintes bleues, le seul pigment employé est le bleu égyptien, appliqué soit en gros grains sur une sous-couche de noir de carbone pour créer une teinte sombre, comme sur les triglyphes (AC.4), les regulae, les chapiteaux des pilastres et les *kymatia* doriques – il s'agit de la mise en œuvre de la même technique que nous avons déjà rencontrée sur les autres tombes macédoniennes – soit finement broyé pour créer une teinte de bleu azur dont le peintre se sert pour réaliser le *kymation* lesbique.

LES SCENES FIGUREES DE LA FAÇADE

LE SYMPOSIUM DE LA FRISE (pl. 91-95)

Une scène de symposium[1] comportant vingt-cinq personnages se déroule sur une frise de 35 cm de hauteur et de 3,5 m de longueur. Deux groupes symétriques contenant huit figures chacun, en mouvement centripète, flanquent la scène centrale de la composition délimitée, à gauche, par un arbuste sur lequel se détache un *kylikeion* rouge[2] et, à droite, par un *louterion* en marbre[3]. L'articulation entre les trois ensembles est marquée par les gestes amples de salutations mutuelles qui relient les figures extrêmes participant au banquet couché et les

[1] Parmi la vaste bibliographie concernant la représentation des scènes de symposium dans l'Antiquité et leur iconographie en général, voir R. N. Thönges-Stringaris, « Das griechische Totenmahl », *AM* 80 (1965) 1-99 ; B. Fehr, *Orientalische und griechische Gelage* (Bonne 1971) ; Dentzer 1982 (avec références bibliographiques) ; R. Hurschmann, *Symposienszenen auf unteritalischen Vasen* (Wurtzbourg 1985) ; F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec* (Paris 1987) ; O. Murray (éd.), *Sympotica, A Symposium on the Symposium* (Oxford 1990) ; W. J. Slater (éd.), *Dining in a Classical Context* (Ann Arbor 1991) ; P. Schmitt-Pantel, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques* (Rome 1992). Pour une analyse detaillée sur l'iconographie de la scène voir Tsimbidou-Avloniti 2005, 114-42.

[2] D'après Tsimbidou-Avloniti (Tsimbidou-Avloniti 1996a, 1251), il s'agit de la représentation la plus précoce de ce type de meuble dont l'emploi en Attique remonte au V^e^ siècle (Ath., *Deipn.* 5.29 ; 11.3 et 60).

[3] Sur la représentation des *louteria* sur les stèles attiques voir D. A. Amyx, « The Attic Stelai, Part III. Vases and other Containers », *Hesperia* 27 (1958) 163-310 ; R. Ginouvès, *Balaneutikè. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque*, *BÉFAR* 200 (Rome 1962) 77-99. Un *perirrhanterion*, très proche du *louterion* par la forme, a été peint sur le mur est de l'antichambre de la Tombe de Lyson et Kalliklès à Lefkadia-Mieza (Miller 1993, 38-39 n. 24, où l'auteur mentionne des exemples d'emploi domestique des *louteria* en Grèce de Nord, en particulier à Olynthe [Robinson 1946, pl. 218-220] et à Pella [Siganidou 1977a, 214 et Siganidou 1977b, 199 fig. 2]).

premières figures de chacun de deux groupes qui s'en approchent[1]. Cette composition tripartite se distingue du schéma traditionnel, en diptyque, qui organise la majorité des scènes de symposia sur les reliefs attiques du IV^e^ siècle, dépourvues de tout élément accessoire. Le groupe central de la composition se développe sur toute la longueur du linteau de la porte et le peintre a respecté rigoureusement cette disposition de l'architecture pour mettre en relief la partie la plus significative de la frise. Elle consiste en six banqueteurs, en groupes de deux, allongés sur trois klinés couvertes de longues draperies polychromes[2]. Une joueuse de cithare[3] est assise à l'extrémité gauche de la deuxième kliné. Les convives se trouvent décalés vers la droite pour laisser la place, dans la partie gauche de la scène, à l'échanson nu[4] et à la joueuse de double flûte représentée debout, de profil à droite, tournée vers les banqueteurs. Il s'agit d'un symposium strictement masculin, les femmes n'y participant qu'en tant que musiciennes.

De gauche à droite se développe une procession compacte composée de cinq figures à pied représentées sur un sol suggéré par une ligne régulière. Ils accompagnent trois cavaliers, tous couronnés[5]. Ils sont vêtus soit d'une tunique à manches (deuxième figure de gauche) soit d'une tunique recouverte d'un *himation* ou d'une chlamyde. La petite taille des figures à pied[6] – fait qui apparaît encore plus évident si on les compare avec les guerriers à pied qui forment le groupe opposé – ferait plutôt penser à des adolescents, même si aucun trait du visage ne les distingue sensiblement du reste des personnages de la composition, qui sont des adultes. Le premier serviteur de gauche tient une hydrie à moitié coupée par le cadre pictural, le deuxième personnage à pied et le premier cavalier portent des flambeaux croisés, de même que le troisième et quatrième serviteurs, indice probable que la scène se déroule en pleine nuit. Le cinquième personnage, le seul du groupe qui n'est pas couronné, tient de sa main droite une situle en argent. Le deuxième cavalier lève sa main droite dans un geste ample avec la paume tournée vers le spectateur, tandis que la main du troisième cavalier se

---

[1] Sur les gestes dans l'art grec voir : Neumann 1965, 23-27 et 48-53.

[2] Sur les meubles dans des salles à symposia voir : Fr. Studniczka, *Das Symposium Ptolemaios II* (Leipzig 1914) 133 sq. ; Tomlinson 1968, 308-15 ; Tomlinson 1989, 1495-99 ; J. Boardman, « Symposium Furniture », *in* : O. Murray *op. cit.*, 122-31, et Sismanidis 1997 (avec bibliographie).

[3] Tsimbidou-Avloniti 2005, 127 (avec références bibliographiques). Une scène de symposium féminin représentée sur le sarcophage en marbre découvert en 1994 dans le tumulus de Kizöldün en Troade, conservé actuellement au musée de Çanakkale. Le sarcophage est daté dans la deuxième moitié du VI^e^ s. av. J.-C. (*Lydian Treasure* 56 ; N. Sevinç, « A new Sarcophagus of Polyxena from the Salvage Excavations at Gümüşçay », *Studia Troica*, Band 6 [1996] 383-420). Sur la présence de la cithare sur les vases apuliens et campaniens, voir D. Paquette, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique. Etudes d'organologie* (Paris 1984) 101-102, et Trendall 1989, 99 fig. 255 et 358. Voir aussi la représentation de la cithare sur une lekanis apulienne de Canosa, du « White Sakkos Painter », inv. 82288, *in* : *I Greci in Occidente* 137.

[4] Sur la taille, les attitudes, les gestes et la présentation de l'échanson en tant qu'élément indispensable du schéma originel du banquet, voir Dentzer 1982, 322-25. Nous ne constatons pas de différence notable et consciemment imposée de taille entre les banqueteurs et les autres personnages de la composition, comme il arrive sur les reliefs attiques de la même période, où la taille de l'échanson par exemple diminue progressivement (Dentzer 1982, 310).

[5] Sur le lien du cheval et le monde de la mort voir Dentzer 1982, 490-93 avec références bibliographiques.

[6] Sur la différence d'échelle entre les personnages voir Dentzer 1982, 158, 235 et 280.

tend, dans un mouvement opposé, vers les convives du banquet en geste de salutation. C'est ainsi que les participants au cortège adoptent des gestes libres et mouvementés par rapport aux attitudes détendues des convives couchés et à la position contenue des guerriers du groupe opposé. En fait, le fouilleur de la tombe propose d'identifier ce groupe animé à un cortège de banqueteurs ayant à peine quitté un symposium précédent, hypothèse renforcée par le fait que tous les participants arrivent déjà couronnés et que les serviteurs portent des vases remplis de vin[1].

Le buisson jaunâtre au feuillage clair sur lequel se détache le *kylikeion* rouge chargé de phiales dorées et d'autres vases métalliques, définit, à gauche, l'espace ouvert où se déroule le symposium, suggérant soit une cour intérieure, soit un jardin, ou bien le péristyle d'une maison[2]. L'échanson nu qui ouvre la scène du banquet tient, de sa main droite, une œnochoé et de sa main gauche, un plateau ou « plat à poissons ». Bien qu'il dépasse en hauteur les « serviteurs » du cortège, il est de taille légèrement réduite par rapport à la figure élancée de la flûtiste, vêtue d'un chiton serré par une ceinture haute, placée juste sous les seins. La composition du symposium n'est pas centrée autour d'un seul banqueteur. En fait, nous ne distinguons aucun attribut ou attitude qui pourrait souligner de manière évidente le rang éminent d'un personnage du banquet ou le distinguer des autres. Il s'agit d'une composition continue en frise, juxtaposant les lits et nous constatons un souci de variété notable dans la représentation des convives. Les deux figures extrêmes de la composition et la troisième figure de gauche sont rendues de profil – selon le schéma archaïque du banquet, repris sur les vases attiques à figures rouges –, la deuxième et la cinquième figures sont représentées de trois quarts vers la droite et le quatrième convive est le seul à être très proche d'une position frontale avec une légère inclinaison vers la droite, fixant des yeux le spectateur. La tenue des banqueteurs consiste soit en un simple *himation* serré autour les reins et les jambes, laissant le buste découvert, comme c'est le cas dans les scènes typiques de symposium (première et cinquième figures), soit en un *himation* qui enveloppe le bas du corps et en un chiton à manches courtes sur la partie supérieure du corps.

Comme sur les reliefs attiques de la fin du V^{e} et du IV^{e} s. av. J.-C., la position dominante pour les bustes de l'ensemble des personnages est en léger trois-quarts, sauf pour le quatrième convive, dont le buste est vu presque de face conformément à la disposition de la tête et pour le deuxième convive dont le buste est également rendu presque de face tandis que la tête est représentée de trois-quarts vers la gauche. Seul le premier convive de gauche offre une vue complète de cette partie du corps allongée, dont la représentation respecte la

[1] Tsimbidou-Avloniti 1996a, 1253 ; Tsimbidou-Avloniti 2005, 138 sq.

[2] Un arbre est représenté sur le relief funéraire du sarcophage de Golgoi (Dentzer 1982, 240). Sur la représentation des arbres sur des reliefs en général, voir Carroll-Spillecke 1985, 41-54. L'espace extérieur peut être aussi bien suggéré par la représentation de la vigne (Dentzer 1982, fig. 111, 116, 119), des oiseaux ou des éléments végétaux. Des arbustes ou des pieds de vigne indiquent que le banquet est installé dans un jardin et lorsque les banqueteurs sont allongés sur des matelas placés à même le sol et que des éléments végétaux sont introduits dans la scène, on pense à des scènes de plein air. Sur certains vases d'Italie méridionale le rendu de l'espace se rapproche de celui de la tombe d'Aghios Athanassios (voir par exemple le cratère campanien de Cumes [Musée National de Naples, n° 85873], ou l'intérêt porté par les peintres lucaniens au cadre naturel, Dentzer 1982, 133, 136-37).

formule grecque la plus courante avec la jambe droite fléchie et relevée de profil, la jambe gauche fléchie également mais de face et le genou pointant légèrement vers le spectateur. En ce qui concerne les attitudes des banqueteurs, elles évoquent plutôt la détente et le repos. En fait, les convives ne sont pas vraiment en relation les uns avec les autres par des gestes ou des regards – comme sur les vases attiques où les scènes acquièrent souvent un caractère anecdotique ou caricatural, ou bien suggèrent une intimité amoureuse[1] – mais leur attention semble plutôt portée vers les cortèges qui s'approchent. Ce fait, cependant, n'a pas empêché le peintre de multiplier les gestes des personnages.

Les variations essentielles portent sur la disposition des bras – en particulier de la main droite, libre – comme sur les reliefs plus tardifs. Le coude gauche de tous les banqueteurs porte le poids du corps et s'appuie sur l'oreiller, le bras est plié à angle droit et l'avant-bras s'avance vers le spectateur, mouvement traduit en raccourci (premier, deuxième, sixième convives), ou il se trouve placé parallèlement aux jambes (troisième convive). Le quatrième convive est le seul à tenir un objet – une coupe à boire – de la main gauche qui paraît greffée sur le coude et se trouve rendue avec un raccourci réussi. Le bras droit du premier banqueteur est tendu vers le cortège qui arrive à gauche, le deuxième convive, dont le bras plié à angle droit, tient de sa main un rhyton[2], le troisième appuie son bras sur la cithare, celui du quatrième convive est rabattu sur un oreiller en position de détente, tandis que les deux derniers convives tendent leurs mains vers le cortège des guerriers venant de droite. A l'exception du premier banqueteur de droite, les autres sont imberbes. Les visages sont proches les uns des autres, sans traits individuels vraiment marqués. La citharède assise sur l'extrémité de la deuxième kliné est représentée de trois quarts, son corps est incliné légèrement vers la gauche. Il est intéressant de noter que les jambes de la femme sont placées obliquement dans le même sens que son buste et qu'elle appuie ses pieds sur un tabouret disposé aussi obliquement suivant la torsion de son corps, donnant ainsi de manière très convaincante l'impression de la troisième dimension. C'est dans ce genre de détails en fait que l'on se rend compte des possibilités plastiques accrues qu'a la peinture par rapport au relief, où presque toujours les jambes de la femme sont représentées de profil. Cependant, il est intéressant de noter aussi que malgré la représentation de la file des klinés les unes derrière les autres, qui dénote une volonté du peintre de créer des effets de profondeur, les têtes des trois couples se situent toutes à la même hauteur et respectent la loi de l'*isocephalie*.

Une grande importance est accordée au mobilier[3]. Les klinés, élément de construction de

[1] A partir du IV[e] siècle, le motif du banquet acquiert souvent un caractère sentimental. Cependant, un des exemples les plus réussis en ce qui concerne la suggestion de l'intimité amoureuse entre les banqueteurs se trouve sur la plaque nord de la tombe du Plongeur à Paestum (Napoli 1970 ; Rouveret 1974 ; Rouveret 1989, 155-57).

[2] Sur le rhyton, objet familier aux peuples du nord de la Grèce, chez les Thraces et en Macédoine voir Athenée, 11.476d ; Tsimbidou-Avloniti 2005, 125-26.

[3] Le riche mobilier ferait allusion au statut aristocratique du défunt, de manière analogue aux objets réels déposés dans les tombes. Sur le mobilier et les objets variés représentés sur les vases funéraires apuliens voir Trendall 1989, 266-68 ; Cambitoglou *et al.* 1986, 19, 22, 26, 28, 67, 79, 86,131, 210, 265.

la scène, sont couvertes de longues draperies polychromes[1] et trouvent des parallèles sur les vases attiques tardifs et sur la céramique italiote. Deux petites tables rondes, reposant sur trois pieds en forme de pattes de félins courbes[2], et une table classique composée d'un plateau rectangulaire posé sur trois pieds[3] sont chargées d'objets ovoïdes ou en forme de pyramide que l'on interprète comme les friandises qui accompagnent habituellement le symposium : des fruits (grenades et raisins), des œufs, des gâteaux[4]. Dans le rendu du mobilier et de ces objets variés se reflètent très clairement les tentatives pour traduire la troisième dimension au moyen des raccourcis et par une application « sélective » de la perspective. Ces procédés picturaux développés, intégrant les résultats d'observations faites sur le vif, tendent à évoquer plus spontanément et de façon plus familière une scène réelle.

La partie gauche de la composition est occupée par un défilé d'hommes en armes[5], en disposition paratactique, qui se dirigent vers les convives. Le premier d'entre eux lève son bras en geste de salutation vers le banqueteur barbu qui lui tend la main en geste d'accueil, juste au-dessus du *louterion*. Le cortège se compose de sept guerriers, les trois premiers – dont la taille dépasse sensiblement celle des autres figures représentées debout dans la scène – portent des cuirasses en cuir sur une tunique courte et tiennent la lance de la main gauche. Nous distinguons dans leur tenue des éléments typiquement macédoniens tels que la *kausia*[6], la

---

[1] Des klinés aux draperies polychromes sont aussi représentées sur des stèles de Volos ; voir par exemple la reproduction en couleur de la stèle Λ356, dans Batsiou-Efstathiou 2001, fig. 14.

[2] Richter 1966, 63-72. Sur la rareté de la représentation de tables rondes voir Dentzer 1982, 332. Des tables rondes sont aussi figurées sur les stèles de Phila, et les stèles Λ351 et Λ356 de Volos (Arvanitopoulos 1928, pl. VII et X ; Batsiou-Efstathiou 2001, fig. 14 et 55).

[3] Les deux types de tables apparaissent aussi sur le cratère campanien de Cumes (n° 85873) du peintre CA (Trendall 1989, 168-70 fig. 315). Des simulacres de table de forme rectangulaire, et du même type, ont été découverts dans des tombes archaïques à Sindos (*Sindos* 84 fig. 124).

[4] Sur la diversité des mets dans les banquets voir Tsimbidou-Avloniti 2005, 128-29 avec bibliographie.

[5] Sur les processions qui s'approchent des banqueteurs sur les reliefs assyriens (de Karatepe et de Ninive) et et sur un schéma analogue que l'on trouve sur certaines stèles funéraires d'Asie Mineure du V^{e} et du IV^{e} siècles, voir Dentzer 1982, 151-53. Le relief de Téos daté du IV^{e} s. av. J.-C. nous offre l'exemple le plus précoce où apparaissent trois guerriers casqués (Dentzer 1982, 383). Particulièrement intéressante est la frise en relief de la tombe rupestre de Hoiran, où à gauche de la scène du banqueteur sont représentés quatre guerriers tenant lance et bouclier, les uns nus, les autres portant la cuirasse sur une tunique courte. La présence des guerriers dans cette scène a été expliquée par J. Borchardt comme le *Totenmahl* dans l'au-delà en présence des Héros, malgré le fait que l'on ne distingue pas de signes d'adoration du banqueteur dans la scène (J. Borchardt, *Eine lykische Nekropole in antiker und byzantinischer Zeit*, *IstForsch* 30 [Berlin 1975] 122). La représentation des guerriers et des cavaliers sur une tombe peinte de Nola, dite « da Paestum », conservée au musée archéologique de Naples présente certaines analogies dans la disposition des guerriers tenant les armes, accueillis par un personnage féminin qui leur tend les mains (H. Helbig, « Dipinti di Paestum », *Ann. Inst.* 37 [1865] 262-95 ; Rouveret, Pontrandolfo 1985, 110-14 ; I. D. Jenkins, « Nuovi documenti per l'origine della Tomba 'da Paestum' della Collezione Carafa di Nola », *in* : *I Greci in Occidente* 249-51 ; V. Sampaolo, « Nola, Catalogo », *ibid* 245-47 et 252-54).

[6] Saatsoglou-Paliadeli 1993 ; Fredricksmeyer 1994 ; Hatzopoulos reconnaît sur les guerriers de la frise d'Aghios Athanassios armés du *dory* et non de la sarisse, les ancêtres téménides ou antipatrides des hypaspistes antigonides, hypothèse confortée par le fait qu'ils portent la *kausia*, consideré comme le couvre-chef caractéristique des membres de la *θεραπεία* royale (Hatzopoulos 2001, 62-63).

chlamyde[1] et les crépides[2]. Les deux guerriers suivants portent des casques ornés de deux plumets latéraux[3] et tiennent des lances et des boucliers de type macédonien, portant comme épisèmes l'étoile à huit rayons[4] et le foudre ailé[5]. Nous distinguons l'extrémité d'un fourreau derrière le bouclier du cinquième guerrier vu de profil. Le sixième guerrier vêtu d'un chiton et d'une chlamyde porte la *kausia* et repose en arrêt sur sa lance. Son costume et son attitude le rapprochent des deux guerriers de grandes dimensions représentés de part et d'autre de la porte de la tombe. Le septième guerrier tient, de la main gauche, un bouclier décoré du foudre ailé et, de la main droite, une lance, tandis que le dernier personnage du cortège, de taille légèrement réduite par rapport aux guerriers, est représenté sans armes, vêtu du chiton et de la chlamyde.

La scène de banquet composite représentée sur la tombe d'Aghios Athanassios se rattache d'une part à un ensemble d'éléments conditionnés par l'iconographie des symposia grecs, mais elle incorpore aussi des éléments d'une imagerie propre à l'aristocratie macédonienne. Elle renverrait à des épisodes empruntés à la vie quotidienne du défunt auxquels s'adjoignent des signes d'héroïsation et des connotations probablement liées à des cultes initiatiques auxquels le défunt aurait participé durant sa vie (cortège de gauche). La procession des guerriers en armes, qui se rapproche du banquet pour y participer, ferait ainsi allusion au prestige guerrier du défunt et à son statut aristocratique[6]. Cependant, si plausible que puisse paraître une telle interprétation – fondée, il est vrai, sur une série d'éléments qui peuvent se rattacher facilement à des situations de la vie quotidienne – il me semble que la solution purement « terrestre » n'arrive pas à élucider, sinon par simplification, certains aspects qui restent ambigus dans l'imagerie du banquet et qui ne sont pas interprétables de manière réaliste. La procession des guerriers, qui se réfère effectivement au statut héroïque du défunt, pourrait prendre place dans l'autre monde où le banquet des bienheureux déjà couronnés et « héroïsés » les accueille, dans une perspective « prospective », pour reprendre le terme d'E. Panofsky[7]. On peut noter, à ce propos, que c'est le personnage couché le plus âgé, puisqu'il est représenté barbu, qui tend la main vers le premier guerrier de la procession (pourrait-il s'agir d'un ancêtre du défunt ?) et que leurs mains sont représentées juste au-dessus d'un *louterion* qui pourrait acquérir, dans un contexte funéraire, – comme le *perrirhanterion* représenté dans l'antichambre de la tombe de Lyson et Kalliklès à Lefkadia – une fonction

[1] Kalléris 1954, 275.

[2] Kalléris 1954, 203, 226, 275 ; Saatsoglou-Paliadeli 1993, 122.

[3] Il s'agit des casques du type « phrygien » ou « thrace », ressemblant au casque de la tombe de Philippe II (Andronikos 1984, 144 fig. 97-98).

[4] Liampi 1998, 157-72 ; N. Yalouris, « Astral Representations in the Archaic and Classical Periods and their Connection to litterary sources », *AJA* 84 (1980) 313-18 ; en dernier voir E. B. Tsigarida, « Πρώτες σκέψεις για το αστέρι της Βεργίνας », *in* : *Μνήμη Μανόλη Ανδρόνικου* (Thessalonique 1997) 363-70, avec références.

[5] Sur le bouclier « macédonien » et l'épisème au foudre ailé, voir Polito 1998, 39 et 44 (avec bibliographie) ; sur les boucliers de la tombe d'Aghios Athanassios voir Hatzopoulos 2001, 64-65.

[6] Sur l'interprétation de la scène, voir Tsimbidou-Avloniti 2005, 134-42.

[7] Panofsky 1995, 22-25, 37-39.

symbolique, peut-être liée à une purification rituelle[1]. En fait, malgré le style narratif détaillé du banquet figuré et l'image du passé terrestre qu'il peut évoquer, je ne pense pas que nous puissions exclure *a priori* la présence d'éléments anticipateurs, qui placeraient la scène dans l'au-delà[2].

SUGGESTION DE L'ESPACE ET APPLICATION « SELECTIVE » DE LA PERSPECTIVE

Malgré les conventions qui s'imposent avec la limitation de la scène à un espace en deux dimensions – ce qui réduit sensiblement la possibilité de créer des effets plastiques de profondeur comme sur la plupart des reliefs où sont figurées des scènes de banquet – sur la frise d'Aghios Athanassios, on relève des tentatives réussies pour donner une image plus satisfaisante du volume des personnages et des objets (en particulier du mobilier) et pour les placer dans un espace à trois dimensions. Si le fond bleu noir sur lequel se détachent les scènes figurées ou les éléments végétaux représente une convention décorative – tributaire à un certain degré, comme nous l'avons déjà signalé, du contexte architectural – fréquemment attestée sur les tombes « macédoniennes » (voir par exemple la tombe III de Vergina, le tympan de la « Tombe des Palmettes », la frise végétale de la tombe « macédonienne » B de Korinos), dans le cas d'Aghios Athanassios, le fond sombre acquiert aussi une dimension narrative. La présence des flambeaux dans les mains des participants au cortège des cavaliers suggère en fait que la scène se déroule dans un paysage nocturne. Cependant, il est intéressant de constater qu'aucun autre élément pictural de la scène ne traduit une telle circonstance, puisque toutes les figures et les objets sont éclairés depuis la droite, en lumière du jour, et que le sol, sur lequel sont représentées les ombres portées des figures, est rendu dans une couleur très claire. Il s'agit en fait d'un environnement ambigu où le temps et l'espace se définissent de manière plutôt symbolique, tandis que la représentation des personnages et des objets reste attachée aux principes d'un rendu réaliste. En fait, bien que le fond sombre s'intègre dans le programme narratif de la scène, il maintient en même temps ses qualités décoratives, il continue à être conçu en tant que champ coloré abstrait. C'est pour cette raison qu'aucune tentative pour créer une illusion d'espace réel au moyen de ce fond n'est observée, comme on le voit, par exemple, sur les peintures plus tardives de la maison des Comédiens à Délos. Dans ce dernier cas, le caractère compact des fonds colorés de la frise est brisé, soit par une différentiation voulue de leur nuance chromatique, soit par l'introduction de rideaux en trompe-l'œil qui séparent les différents champs colorés entre eux[3]. On signalera ici que la pratique constante de superposition à une couche noire d'une deuxième couche de bleu égyptien pour créer une certaine vibration en rompant l'uniformité chromatique du fond sombre, observée en plusieurs occurrences sur les tombes « macédoniennes » et que l'on retrouve sur la frise d'Aghios Athanassios, ne peut pas être

[1] Sur la purification et la mort voir J.-P. Vernant, *Myth and Society in Ancient Greece* (Brighton 1980) 110-29 ; Parker 1983, 32-48. Sur des vases italiotes sont représentés souvent des *louteria* ou *perirrhanteria* dans un contexte funéraire (Lohmann 1979, 133-38).

[2] Sur la fonction du symposium en Macédoine et sa valeur symbolique voir Kottaridi 2004a, 65-71.

[3] Bruno 1985, 28-29.

considérée comme une tentative pour créer une illusion spatiale propre, au-delà de l'effet de profondeur que suscitent toutes les surfaces de couleur foncée en elles-mêmes. On y verra plutôt une recherche décorative[1] puisque cette pratique trouve de nombreuses applications aussi sur les triglyphes et sur d'autres éléments architecturaux peints des façades monumentales.

La composition du banquet s'articule en plusieurs plans, sans que pour autant le peintre se préoccupe de suivre ce que nous pourrions aujourd'hui définir comme des « lois de la perspective », afin d'évoquer « correctement » l'impression d'un espace réel. Comme je l'ai déjà signalé à propos de la construction de la scène de chasse sur la tombe de Philippe II à Vergina, il me paraît très important de ne pas rechercher dans les peintures anciennes des applications précises ou uniformes de la perspective, mais plutôt le résultat, plus ou moins réussi, de tentatives empiriques et partielles. Malgré l'intérêt évident qu'il porte à la suggestion des effets de profondeur et au rendu des raccourcis, le peintre d'Aghios Athanassios ne réalise pas sa composition selon un système cohérent et homogène géré par des règles ou par les calculs d'une perspective « théorique ». Si l'on observe attentivement le premier groupe des personnages de gauche à droite, on constate que la représentation des figures s'organise en trois plans : les quatre figures de petite taille, ou serviteurs, occupent le premier plan, la première figure de gauche, le deuxième et le troisième cavalier occupent le deuxième plan et le deuxième cavalier occupe le troisième plan (pl. 91). Cependant, nous constatons que les trois cavaliers, ainsi que leurs chevaux, ont la même hauteur, comme s'ils avaient été placés sur un même niveau, et l'on n'observe aucune tentative pour réduire progressivement les dimensions des personnages qui occupent un arrière-plan ou pour les faire reculer. On note que ces effets se reflètent aussi dans une série de détails, ainsi dans la représentation des pattes antérieures et postérieures des chevaux peintes sur une même ligne.

Les trois klinés du banquet ont été réalisées selon ce même principe : la première kliné de gauche, placée derrière une table ronde, censée occuper un premier plan dans la scène où se déroule le banquet, est la seule à être représentée dans toute sa longueur (pl. 92.2,93). La deuxième kliné apparaît derrière la première et la troisième kliné apparaît derrière la deuxième. Nous constatons ici que les angles de deux klinés sont représentés en perspective, afin de simuler la superposition des lits dans l'espace. Cependant ici aussi aucune règle n'a été appliquée pour les tailles des personnages. En fait, les convives occupent toute la hauteur disponible de la frise et ils sont tous représentés à la même échelle. Par ailleurs, la citharède qui est assise sur l'extrémité de la deuxième kliné se trouve elle aussi sur le même plan que les banqueteurs de la première kliné et elle occupe la même hauteur. Mais ce qui crée la confusion la plus frappante en ce qui concerne l'organisation spatiale de la composition, c'est la scène de salutation entre le dernier banqueteur et le premier guerrier du défilé, puisque leurs mains sont peintes sur le même plan juste au-dessus du *louterion*, bien que le banqueteur soit censé occuper un quatrième plan et le guerrier le tout premier (pl. 96.2, 97). Par ailleurs, il faut noter que le peintre a dû faire reculer la scène du symposium par rapport aux deux groupes qui la flanquent, à cause de la présence d'une moulure décorée d'un

[1] Bruno 1985, 31-41.

kymation lesbique peint, ajoutée juste au-dessus du linteau de la porte et qui occupe un espace du champ pictural.

Les ombres portées des figures et du mobilier, projetées sur le sol en formes elliptiques, ainsi que l'éclairage des différents objets, suggèrent qu'une source lumineuse vient de gauche. Néanmoins, ici aussi, une série de conventions dans le rendu des ombres et des lumières sont à signaler, en particulier sur le mobilier, ainsi l'application du triangle lumineux pour indiquer la pente des étagères du *kylikeion* (pl. 92.1), mais qui apparaît trop abrupt pour que la vaisselle ne glisse pas, ou bien l'indication des ombres sur les rebords des tables qui devraient être en revanche éclairés comme les pieds, au moins du côté du spectateur, suivant la direction de la lumière. Par ailleurs, les pieds des tables rondes reflètent encore des réminiscences d'un rendu conventionnel si souvent attesté depuis la céramique archaïque[1] dans laquelle les trois pieds se trouvent presque sur le même plan. La surface des tables, sur lesquelles sont placés les mets en perspective, est légèrement inclinée vers l'extérieur, un type de traitement que l'on retrouve sur la céramique italiote[2]. L'exemple le plus réussi et le plus proche de la représentation d'Aghios Athanassios est la table qui figure sur le cratère à volutes du peintre de Darius[3]. Par ailleurs, il nous semble intéressant d'évoquer à ce propos la présentation en perspective de la table chargée des mets sur la coupole de la tombe de Kazanlak[4], où le peintre indique de manière exagérée l'inclinaison de la table vers le spectateur, rendue comme une surface vue d'en haut – une pratique constamment observée sur les reliefs – ce qui crée une distorsion optique notable, qui sera délibérément adoptée par la suite dans la peinture byzantine[5].

Au-delà des « incertitudes » remarquées plus haut dans l'application de la perspective – plutôt qu'à un manque d'habileté dans la réalisation de tels effets, ces dernières peuvent être liées à un mode particulier des peintres anciens d'appréhender ou d'apprécier la vérité d'une représentation que nous ne pouvons pas forcément analyser ou comprendre –, la frise d'Aghios Athanassios témoigne d'un haut niveau d'exécution picturale et d'un sens chromatique très élevé. Il s'agit d'une peinture réalisée assez rapidement, mais qui reflète la sûreté du peintre dans la saisie des formes et des mouvements, sans trop de souci dans l'exécution des détails, comme les traits des visages, les mains des personnages ou les mets

---

[1] Voir la représentation des trépieds sur les vases archaïques et classiques. Sur la *perspective* des Anciens voir G. M. Richter, « Perspective Ancient, Mediaeval and Renaissance », dans *Scritti in Onore di Bartolomeo Nogara* (Rome 1937) 381-88 ; *ead.*, *Greek Painting : The Development of Pictorial Representation from Archaic to Graeco-Roman Time* (New York 1952, 4ème éd.) ; Richter 1970 ; J. White, « Perspective in Ancient Drawing and Painting », *Society for the Promotion of Hellenic Studies* 7 (1956) ; A. M. G. Little, « Perspective and Scene Painting », *Art Bulletin* 19 (1937) 287-95 ; *id.*, *Roman Perspective Painting and the Ancient Stage* (New York 1971).

[2] Voir par exemple le cratère en calice du peintre d'Athènes n° 1714 (Trendall 1989, fig. 142), le cratère n° 85873 du peintre CA (Trendall 1989, 168-70 fig. 315) ou le cratère à volutes de Python (Trendall 1989, fig. 372-373).

[3] Trendall 1989, 89-94 fig. 203.

[4] A. Frova, « Le pitture di Kazanlak », *Arti figurative* 1 (1945) 105 sq. ; C. Verdiani, « Original Hellenistic Paintings in a Thracian Tomb », *AJA* 49 (1945) 402 sq.

[5] Il s'agit de la *καλὴν ἀλλοίωσιν* des peintres byzantins. Voir Kondoglou 1979, 18.

qui remplissent les tables. Un indice très caractéristique de ce type d'exécution réside dans la représentation des couronnes où quelques coups de pinceaux approximatifs suffisent pour évoquer les feuilles. Les chevaux sont rendus aussi de manière assez schématique : à noter en particulier le deuxième cheval de gauche, qui apparaît derrière les serviteurs, et dont les pattes postérieures sont disposées de manière très approximative sur le sol, tandis que celles de devant ne sont même pas indiquées. Pourtant, il faut souligner que l'impression transmise à un spectateur qui ne cherche pas forcément à distinguer des transgressions de la *perspective* ou des maladresses dans la composition est celle d'une représentation très convaincante dans son ensemble. Il n'y a pas vraiment de dissonances ou d'éléments qui gênent le regard. Un véritable équilibre plastique est atteint grâce à la variété des gestes et des attitudes des personnages, qui crée un rythme dans la scène et une vivacité accentuée par l'emploi recherché de la couleur. En effet, il suffit de comparer la scène de symposium d'Aghios Athanassios avec les représentations figurées des stèles de Vergina ou de Volos, où l'on trouve également des personnages couchés sur des klinés et de nombreuses représentations du mobilier, pour se rendre compte de la qualité nettement plus élevée de la représentation d'Aghios Athanassios.

Sur l'harmonie chromatique de la composition et l'emploi de la couleur

Le choix des combinaisons chromatiques sur la frise d'Aghios Athanassios reflète une volonté de créer un effet optique vif, qui attire l'œil du spectateur. Les teintes qui prédominent par leur saturation et leur intensité sont le rouge et le bleu, les deux couleurs « traditionnelles » qui ont été appliquées sur la plupart des éléments du décor architectural de la façade. Ensuite viennent le mauve, le jaune et le beige qui représentent les couleurs les plus extensivement utilisées dans la composition, contrairement aux tons pâles de vert et de rose, distribués avec parcimonie. L'impression d'une polychromie riche que suscite la scène 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, comme il semblerait au premier abord, que d'une juxtaposition inspirée des surfaces colorées et de la variété obtenue dans les valeurs et les nuances des teintes. 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.

Dans la partie gauche de la composition, le beige est employé pour modeler les contours des chevaux et les parties ombrées sur les corps humains ainsi que pour colorer discrètement le chiton du cinquième serviteur. Le mauve est la couleur la plus extensivement appliquée sur les habits des personnages. Le peintre l'emploie sur toutes les figures – à l'exception du deuxième serviteur – pour indiquer les *himatia* de deux premiers cavaliers, les bords sur les chlamydes des serviteurs et le chiton du troisième cavalier. En jaune brun sont peintes les chlamydes du premier, du quatrième et du cinquième serviteurs ainsi que le chiton du troisième cavalier. Un ton de jaune très clair est choisi pour le chiton du troisième serviteur. Le bleu et le rouge confèrent à la composition un accent chromatique plus fort. Ils sont destinés à remplir des surfaces moins étendues. Le rouge saturé est en fait réservé aux

chitons intérieurs du premier et du quatrième serviteur, dont nous ne distinguons qu'une partie restreinte laissée visible par les chlamydes qui les recouvrent, ainsi qu'aux chitons de deux cavaliers, très peu visibles eux aussi. L'emploi du bleu dans la composition présente un intérêt particulier. Si le rouge produit un accent chromatique soutenu et capte le regard du spectateur, le bleu l'entraîne dans une séquence rythmique qui s'articule de la manière suivante : de la chlamyde bleue du troisième serviteur le regard descend au *kados* que tient le cinquième serviteur pour remonter à la chlamyde du troisième cavalier. Une telle alternance dans l'emploi du bleu est observée aussi dans la scène du banquet où cette couleur s'applique sur le coussin de la première kliné pour descendre sur le bord de la draperie qui recouvre la deuxième kliné et remonter sur le coussin de la troisième kliné. De même, dans le groupe des guerriers, le bleu employé sur la partie basse du chiton intérieur du deuxième guerrier, se retrouve sur la circonférence du bouclier du quatrième guerrier pour recouvrir ensuite le chiton du sixième guerrier. Ce même ton de bleu a été aussi choisi pour rendre les couronnes des participants au cortège et des banqueteurs ainsi que les pointes des lances que tiennent les guerriers, tandis qu'un bleu azur de ton plus clair suggère la matière métallique des hydries posées dessus et devant le *kylikeion*.

La surface rouge éclatante du *kylikeion* ouvre la scène du banquet vers la droite et nous retrouvons une surface étendue de rouge sur la draperie de la troisième kliné. L'*himation* du banqueteur qui occupe une position centrale dans la scène est indiqué aussi en rouge et ce choix nous renvoie à l'emploi du rouge sur les personnages centraux de deux groupes qui flanquent la scène centrale, coïncidence qui ne nous semble pas fortuite. Il est intéressant par ailleurs de s'arrêter sur plusieurs détails qui contribuent aussi à la formation de l'équilibre chromatique de la composition : nous constatons par exemple que pour le rendu des draperies qui recouvrent les klinés ont été choisies les combinaisons suivantes, de gauche à droite : mauve et vert clair pour la première kliné, mauve et bleu pour la deuxième kliné, mauve et rouge pour la troisième. Les tables devant chaque kliné sont peintes en jaune brun. Nous retrouvons un équilibre chromatique analogue, mais en ordre inversé, sur la tenue des trois premiers guerriers du défilé : mauve et rouge pour le premier, mauve et bleu pour le deuxième, mauve et vert clair pour le troisième. Leurs chlamydes sont peintes en jaune brun et cette teinte prédomine dans la coloration des habits du défilé. Cependant, ici aussi nous retrouvons le même ton du mauve que le peintre a employé sur les personnages du cortège opposé, pour indiquer tel ou tel détail, sans pour autant couvrir des surfaces étendues. C'est ainsi que le mauve a été appliqué sur les cuirasses des trois premiers guerriers, sur le centre des boucliers de la quatrième et septième figure, sur le casque de la cinquième figure et enfin, sur la bande des chlamydes du sixième et du huitième personnage. Nous distinguons à peine l'emploi du rose, qui est presque exclusivement réservé aux carnations des visages et des corps, aux chaussures des cavaliers, à un bord vertical sur le chiton beige du cinquième serviteur de gauche et enfin au *lophos* sur le casque du quatrième guerrier.

Par ailleurs, il faut tenir compte du fait que tous les éléments peints à proximité de la frise figurée et qui ont perdu aujourd'hui leur coloris original, en particulier le *kymation* lesbique peint en rouge et bleu vif sur laquelle « reposait » autrefois la scène du banquet, interviennent aussi dans l'effet chromatique de l'ensemble de la composition. Notons par

ailleurs que semblent s'associer par la couleur la scène de la frise et les deux boucliers disposés de part et d'autre de la porte qui par leur taille et leur iconographie s'associent en réalité aux deux grandes figures masculines de la porte d'entrée : le jaune de la chlamyde du serviteur central du cortège renvoie à la couleur de la circonférence du bouclier figurant le *gorgoneion*, tandis que le personnage en rouge et bleu qui se situe aussi au centre du groupe opposé semble correspondre, d'une certaine manière, au coloris vif de rouge et de bleu du bouclier de droite.

A part les frises peintes qui reproduisent des motifs floraux ou végétaux, comme celles de la tombe de Korinos, de Palatitsia, de Potidée ou d'Aineia, ou bien des scènes figurant des créatures fantastiques, comme sur la frise de la « Tombe de Perséphone » à Vergina, la seule frise proche par les dimensions de celle d'Aghios Athanassios où se trouve une scène figurée à caractère narratif est la course de chars ornant l'antichambre de la tombe III de Vergina. En ce qui concerne l'emploi de la couleur, nous constatons d'une part, une similitude dans le choix du fond bleu noir sur lequel se détache la scène, mais en ce qui concerne la gamme des pigments et l'effet chromatique, la scène d'Aghios Athanassios est nettement plus riche, elle crée une impression de polychromie très vive, qui met en valeur les qualités des couleurs pures, mais qui risque en même temps de produire de contrastes trop forts, défavorisant les effets illusionnistes. Le seul autre cas où l'on a des frises peintes à caractère narratif et où sont représentés des fantassins et des cavaliers de petites dimensions est constitué par les frises est et ouest du couloir de la tombe de Kazanlak[1]. Ces scènes « historiques » ou de guerre sont construites en disposant de façon paratactique de nombreuses figures peintes sur un fond clair. Malgré le niveau artisanal de ces représentations, d'une exécution rapide et approximative, avec des personnages aux contours estompés et malgré les tentatives peu réussies pour traduire des effets de profondeur et de volume, le bleu vif, d'une tonalité très proche de celle attestée sur la frise d'Aghios Athanassios, est employé ici aussi pour accentuer la séquence rythmique des figures. C'est le seul pigment qui produit un effet vif et qui attire l'œil du spectateur dans ces scènes où l'effet des teintes chaudes est créé uniquement avec les ocres et non avec le cinabre brillant. On peut signaler qu'un emploi analogue du bleu a été également constaté sur les longs côtés du « sarcophage des Amazones ». Ce type de pratique que nous retrouvons sur un certain nombre des peintures datées à peu près de la même période, c'est-à-dire entre le dernier quart du quatrième et le premier quart du troisième siècle av. J.-C., dans des contextes différents, témoigne très probablement de l'existence de certaines pratiques communes ou conventionnelles qui peuvent s'appliquer à un certain type de représentations figurées.

Enfin, il faut signaler ici que les remarques proposées plus haut ne prétendent pas avoir déchiffré une syntaxe de la couleur unique, qui devrait forcément correspondre à une organisation chromatique calculée à l'avance de la part de l'exécutant. Même si je suis convaincue que le peintre qui a réalisé la frise d'Aghios Athanassios n'a pas choisi ses couleurs de manière fortuite, sans le souci de créer un système d'harmonie chromatique

[1] Pour la description de ces scènes voir Micoff 1954, 8-10 pl. III et XXV.

recherché, afin d'éloigner le danger d'une représentation monotone sans vibrations, ou au contraire d'une représentation trop agressive pour le regard, je considère que les observations d'un spectateur – *a fortiori* d'un spectateur moderne – ne peuvent concerner que le résultat optique tangible de l'image ancienne, non l'intention originelle de celui qui l'a créée.

LA REALISATION DE LA PEINTURE DE LA FRISE : MATERIAUX ET TECHNIQUES

Sur la frise peinte de la tombe III de Vergina – qui est proche par ses dimensions de celle d'Aghios Athanassios et dont la composition se détache aussi sur un même fond bleu noir – nous avons déjà tenté de décomposer les diverses étapes de l'exécution picturale. Dans la réalisation de la peinture d'Aghios Athanassios, nous allons retrouver un certain nombre des procédés appliqués par le peintre de Vergina, sauf qu'ici la technique picturale se complique et nécessite des étapes plus nombreuses, malgré la rapidité dont témoigne le traitement sommaire d'un certain nombre de détails, que nous avons déjà signalés plus haut. Néanmoins, il s'agit d'une technique relativement plus simple que celle qui a été appliquée sur le tympan de la « Tombe des Palmettes » à Lefkadia, sans superpositions de couches et sans sous-couches colorées. 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 prompt et convaincant des carnations des visages et dans le modelé des corps, ainsi que dans la représentation des plis des draperies. Comme nous verrons, le peintre se fonde sur un système d'ombrage progressif, partant d'un ton plus clair pour l'assombrir au moyen de deux tons plus sombres, ou d'un ton moyen qui sert de base pour l'application successive des ombres et des lumières. Dans certains cas, en particulier pour rendre en relief le volume des objets ovales représentés sur la table rectangulaire, le peintre applique des rehauts lumineux dont l'épaisseur est rendu visible par un éclairage en lumière rasante.

La réalisation formelle des visages et des corps présente un intérêt particulier (pl. 95). Nous y sentons l'expérience du peintre dans l'emploi du clair-obscur, particulièrement accentué dans les détails du visage. Aucune ligne de contour n'est visible, les limites des formes se dessinent nettement grâce au fond sombre qui les circonscrit. Le volume est suggéré par le rapport contrastant entre les parties éclairées sur les visages et les membres nus des corps, et les aplats de tons plus foncés qui définissent les ombres intérieures. La couleur est fluide et homogène, appliquée en couches tantôt épaisses, tantôt diluées, sans atteindre pour autant les effets de transparence que nous avons pu constater sur les peintures la « Tombe de Perséphone » et la tombe III de Vergina. Le rendu des ombres sur les visages est suggéré par des nuances délicates de brun beige qui voilent les joues et le cou en aplats uniformes pour les figures vues de profil, tandis que pour les figures vues de trois quarts, le peintre oppose le coloris beige foncé de la partie droite du visage au ton rose pâle de la partie gauche. Par des traits en brun foncé, le peintre rehausse les sourcils, les paupières et l'iris de manière schématique, créant une impression d'enfoncement prononcé. Il est intéressant d'observer par exemple sur le visage de l'avant-dernier personnage de la frise, comment le peintre réalise par des coups de pinceaux dilués et approximatifs les yeux enfoncés du

personnage. On distingue à peine les limites exactes des formes de la rétine, de la paupière, des sourcils, dissous dans une masse de couleur sombre et presque uniforme, mais chargée en même temps d'une remarquable force expressive, malgré leurs petites dimensions et la rapidité incontestable de l'exécution.

Les carnations sont indiquées en rose plus ou moins vif sur les joues éclairées par des coups de pinceaux de forme ovale ou circulaire (voir en particulier la carnation du visage du quatrième guerrier de gauche, vu de trois quarts) et ce type de traitement a été aussi constaté sur plusieurs figures représentées sur les deux longs côtés du « sarcophage des Amazones ». Les lèvres sont rendues de la même couleur que les joues et les genoux s'accentuent aussi par des coups de pinceau souples en rose pâle. Nous constatons qu'à l'exception de quelques cas occasionnels où le peintre juxtapose des traits parallèles pour évoquer une ombre, comme sur le cou du quatrième serviteur de gauche et sur le nez du premier cavalier, l'ombrage délicat des figures est modelé exclusivement au moyen des aplats de couleur homogènes sans l'emploi des hachures, dont nous avons signalé l'emploi fréquent sur la façade de la tombe de Philippe II et de manière plus sélective sur la course des chars de la tombe III de Vergina. Des empâtements de la matière picturale ont été observés là où le peintre applique des touches de couleurs claires pour indiquer des rehauts ou des masses lumineuses, procédé particulièrement évident sur les jambes des personnages et occasionnellement sur les visages.

La préparation du support et le dessin préliminaire constituent les deux étapes préliminaires de l'exécution. Ensuite le peintre procède à l'application de la couleur en suivant au moins trois étapes picturales (voir tableaux 7.1-2, 7.6, 7.7 et pl. IX-X dans le CD).

Les etapes preliminaires

La préparation de la surface de la frise

La préparation du support se compose d'un enduit à base de chaux, épais de quelques millimètres. Il s'agit d'une préparation très mince qui fait tout de suite penser à une technique *a tempera*. La surface est très homogène et lisse, de couleur grisâtre (nous pouvons observer la surface originale du mortier dans les formes intérieures des objets ovoïdes représentés sur les tables rondes que le peintre n'a pas recouvertes de couleur).

Le dessin peint (pl. 96.1)

Un dessin préliminaire peint en noir de fumée très fin a été appliqué directement sur l'enduit (des traces de ce dessin sont visibles sur les coupes minces des échantillons AA.1 et AA.6). Ce dessin fut complètement recouvert par les couches de couleur successives, comme on le voit souvent sur les peintures macédoniennes que nous avons examinées. Il a été possible de distinguer ses traces uniquement là où la couche picturale est assez fluide et où les formes maintiennent une transparence, comme sur le corps de l'échanson ainsi que sur l'œnochoé et le plat qu'il tient. Des traces de ce dessin sont aussi visibles sur les contours

des mets représentés sur les tables et sur les coussins de la deuxième et de la troisième klinés. Il est intéressant de constater que ce dessin n'apparaît même pas sur les contours des figures qui ne se définissent en fait que par la couleur. Aucune incision n'a été constatée.

LES ETAPES PICTURALES

L'application de la couleur du fond (pl. 96.2)

Nous avons pu constater l'application de ce type de fond en plusieurs occurrences, à Vergina, à Lefkadia et à Pydna. La même technique pour la création d'un fond bleu noir qui délimite des scènes figurées a été aussi observée sur les côtés courts du « sarcophage des Amazones »[1]. Il me semble que la tonalité du fond de la tombe III de Vergina est la plus proche de celle d'Aghios Athanassios. Il s'agit en fait, ici aussi, de la superposition de deux couches de couleurs, une première couche noire – dans ce cas il s'agit de noir de fumée qui se distingue du noir de carbone plus commun, par le fait qu'il est de granulométrie beaucoup plus fine et qu'il produit un noir de meilleure qualité – et une deuxième couche de bleu égyptien (AA.10) à gros grain (pl. 96.5). On doit noter que le bleu égyptien de la tombe d'Aghios Athanassios est d'une qualité très élevée qui se distingue des bleus de la même composition que nous avons identifiés sur les autres tombes.

De manière analogue à celui de la tombe III de Vergina, le peintre d'Aghios Athanassios applique le fond en respectant les contours des formes déjà mis en place par le dessin préliminaire et il garde aussi en réserve une bande horizontale de sept à huit centimètres de haut pour indiquer le sol. Cette pratique nécessite une grande précision dans l'exécution puisqu'il faut éviter que des touches de noir ou de bleu ne dépassent les limites des formes, destinées à être remplies par des couleurs de tonalités plus claires. Nous observons à ce propos, que le buisson jaunâtre représenté derrière le *kylikeion* n'a pas été peint en réserve sur le mortier, mais directement sur le fond sombre, pratique qui a engendré une altération de la teinte originale du jaune et un « abaissement » du ton. En fait le jaune, étant une couleur plus claire et plus transparente que le noir, ne peut le recouvrir que partiellement et il reste visible par endroits en forme de taches sombres qui altèrent l'uniformité de la couche picturale. Il est probable que l'artiste décida d'ajouter le buisson après la mise en place de son dessin préliminaire, alors qu'il avait déjà appliqué le fond. Par ailleurs, nous constatons que les deux vases représentés sur le *kylikeion*, exécutés sur la surface jaunâtre du buisson et non pas en réserve sur le mortier, se trouvent coupés par la limite supérieure de la frise, ce qui laisse supposer qu'ils n'avaient pas été non plus conçus lors d'une mise en place initiale des éléments de la composition.

Le modelage des ombres et des lumières – pigments et technique picturale

Une fois appliqué le fond sombre le peintre procède à l'emploi des couleurs à l'intérieur des formes (pl. 96.3-4). Sa « palette » est composée de pigments inorganiques pour la plus

[1] Brecoulaki 2001, 23.

grande part et de deux pigments organiques. L'identification de trois blancs différents sur la frise d'Aghios Athanassios présente un intérêt particulier : il s'agit du blanc le plus commun, qui est la calcite (carbonate de calcium), de la kaolinite (ou d'une terre argileuse de la famille de la kaolinite), que nous avons aussi identifiée sur la « Tombe des Palmettes » à Lefkadia et sur la kliné de la tombe de Philippe II à Vergina et de la baryte, un blanc rare qui n'a jamais été identifié jusqu'à présent sur aucune autre peinture ancienne. Il s'agit de toute vraisemblance d'un sulfate de baryum, un matériau inerte et stable, employé soit comme base pour une laque organique, soit comme « medium » pour d'autres pigments inorganiques et plus rarement en pigment blanc seul, à cause de son indice de réfraction moyen[1]. Sur la frise d'Aghios Athanassios la baryte est identifiée seule ou avec la kaolinite en divers mélanges, soit avec l'ocre jaune (XRF 2, 3, 35), soit avec des traces d'une ocre rouge pour produire la teinte de rose beige des corps (XRF 5), soit avec des traces du bleu égyptien pour créer le bleu ciel très clair du sol (XRF 17), soit avec le cinabre (AA.7). Il est intéressant de remarquer ici qu'un pigment blanc appartenant à la même famille des sulfates que la baryte, la célestine (sulfate de strontium) a été identifiée une seule fois jusqu'à présent sur des stèles peintes d'Alexandrie, employée comme couche de fond, seule ou aux côtés du blanc de plomb (cérusite)[2]. La calcite a été détectée sur la totalité des échantillons examinés par XRF et la kaolinite aurait servi au peintre de manière analogue à la baryte, pour éclaircir par mélange des teintes, en particulier pour obtenir du rose (XRF 14) et pour indiquer des rehauts lumineux sur les visages (XRF 23), comme sur les objets (XRF 48). On doit souligner que presque toutes les teintes roses que le peintre applique pour les carnations sur les visages et sur les corps des personnages sont obtenues par mélange du blanc (calcite et plus rarement kaolinite) avec du cinabre.

Pour les teintes rouges, on a utilisé de l'ocre rouge (à base d'hématite) et du cinabre. Tous les éléments de la composition en rouge vif ont été réalisés avec du cinabre : les chitons, les *himatia*, le ton moyen et le ton clair du *kylikeion* (AA.7, XRF 15, 14), le chiton de la joueuse d'aulos, les bandes des coussins, le rhyton, la draperie de la troisième kliné (AA.4), les mets sur les tables, les boucliers et autres petits détails de la composition. Des traces de cinabre ont été aussi détectées dans des mélanges des couleurs pour obtenir le mauve (AA.1) et le vert clair (XRF 39, 49) ou dans des mélanges avec la chaux et avec la kaolinite pour produire des carnations roses et beiges sur les visages et les corps des personnages et des chevaux (AA.6). Souvent une petite quantité d'ocre est aussi ajoutée (XRF 5). En fait, l'emploi de l'ocre rouge est nettement plus restreint que celui du cinabre. Il se limite essentiellement à l'indication des ombres (XRF 16) ou alors mélangé avec d'autres pigments, il sert à produire de couleurs différentes (XRF 29, 30, 31). On a détecté la superposition d'une couche de cinabre sur une couche sous-jacente d'ocre rouge (AA.5) et vice-versa (XRF 13). La peinture du *kylikeion* est très significative à cet égard et présente un intérêt particulier. Ici le peintre se sert de trois tons différents de rouge pour rendre le volume

[1] J. J. Bradley, Jr., « White and Colorless Pigments of Low Refractive Index (LRI) », *in* : J. J. Mattiello (éd.), *Protective and Decorative Coatings*, vol. 2 (New York 1942, 2ème éd.) 428-34.

[2] Rouveret, Walter 1998, 218-19 ; Walter *et al.* 1998, 54-56.

du meuble : en premier lieu, il applique un ton de rouge moyen qui vire vers l'orangé sur toute la surface du meuble – ce rouge est resté visible uniquement sur la partie latérale du *kylikeion* – composé de cinabre (XRF 15). Ensuite il définit, d'une part, les zones ombrées – la partie frontale du meuble et les dossiers des étagères – en superposant à la couche de cinabre une couche d'ocre rouge pour l'assombrir (XRF 13) et il souligne, d'autre part, les zones lumineuses, de manière très schématique à vrai dire, en superposant sur la couche de cinabre une deuxième couche de couleur rose, composée, elle aussi, de cinabre mélangé à la kaolinite (XRF 14). Il s'agit d'un système simple mais efficace. Ces trois tons du rouge rappellent également le rendu des plis sur le chiton du personnage masculin, figuré sur le tympan de la « Tombe des Palmettes ». Nous verrons, par la suite, que ce même procédé, fondé sur trois tons ou nuances différentes pour évoquer les effets des ombres et des lumières et suggérer le volume, se pratique également dans l'exécution des vêtements des personnages.

Le jaune est produit par un ocre jaune (gœthite), mélangé dans certains cas à la baryte (XRF 2, 3, 35) – très probablement pour en éclaircir la teinte – et à la jarosite, un sulfate de fer rencontré aussi dans la « tombe des Palmettes ». Les teintes jaune orangé et brun résultent le plus souvent d'un mélange d'ocre jaune et d'ocre rouge (AA.2) avec ajout occasionnel d'une petite quantité de cinabre (XRF 9, 10, 45, 46). Nous constatons que le rendu des chlamydes est obtenu par la superposition sur une surface peinte en jaune – il s'agit cette fois d'un ton plus clair et non pas d'un ton moyen comme sur le *kylikeion* – des ombres en brun orangé et en brun foncé par des coups de pinceaux verticaux qui suggèrent de manière très convaincante l'impression des plis. Une technique analogue a été mise en œuvre aussi pour les cuirasses mauves des trois premiers guerriers et pour les *himatia* et les chitons des cavaliers.

Le bleu égyptien représente, ici aussi, le seul bleu employé sur la façade de la tombe, en trois broyages différents qui offrent trois nuances allant du plus clair au plus foncé. Il s'agit de la seule fois où l'on a la possibilité d'observer sur une même peinture les nuances variées qui peuvent être obtenues par un même pigment, selon la taille de ses grains. Nous distinguons le bleu le plus foncé et donc à gros grain, sur le fond où il se superpose à une couche de noir de fumée ; un ton moyen de bleu vif en différents endroits de la composition pour indiquer les chlamydes et divers objets que nous avons signalés plus haut ; enfin un bleu azur plus clair, de granulométrie plus fine est réservé aux deux hydries métalliques. Le nombre de possibilités chromatiques offertes aux peintres par ce pigment stable et inerte devient tout de suite évident. Il ne faut donc pas s'étonner de l'emploi constant et étendu de ce pigment durant toute l'Antiquité.

La couleur vert pâle que le peintre emploie parcimonieusement dans sa composition, résulte d'un mélange de grains de bleu égyptien et d'ocre jaune selon un pourcentage qui oscille entre de 25% et 40%, pour le bleu, et entre 2% et 12%, pour l'ocre jaune (XRF 39, 49)[1]. Il faut signaler ici que les pigments verts sont complètement absents de la « palette » du peintre, ce qui vaut non seulement pour la frise mais pour toute la décoration de la tombe. La

[1] Voir rapport de A. Karydas dans le CD.

même question que nous avions posée lors de l'examen du décor floral de l'antichambre de la « Tombe des Palmettes » à Lefkadia, se répète pour la frise d'Aghios Athanassios : pourquoi les couronnes de feuilles sont-elles peintes en bleu et non pas en vert ? comment s'explique ce choix, dès lors que le peintre nous a montré qu'il sait fabriquer facilement le vert par mélange réel des pigments ? Il s'agit en fait d'essayer de comprendre pourquoi les tons de bleu, obtenus à partir d'un seul pigment, le bleu égyptien, sont préférés aux couleurs et aux pigments verts. Sur la frise d'Aghios Athanassios, la couleur ne rend pas de manière exacte la nature des choses qu'elle représente. Si le peintre évoque de manière convaincante et « réaliste » les carnations des visages et des corps, le coloris vif appliqué sur la plupart des objets représentés ne traduit pas fidèlement l'apparence de la réalité. C'est pour cette raison que des objets de nature très différente sont colorés au moyen d'une couleur unique, comme le bleu : draperies, objets métalliques comme le *kados* ou les pointes des lances, couronnes végétales. Un emploi décoratif de la couleur est aussi attesté dans la représentation des boucliers et des gâteaux en forme de pyramides sur la table rectangulaire.

Le mauve est une couleur obtenue, elle aussi, par mélange. Sur l'échantillon AA.1 la couche mauve est composée d'une laque organique et de grains de bleu égyptien. Il s'agit d'un mélange que nous avons déjà rencontré sur la « Tombe des Palmettes » et que nous verrons aussi par la suite sur d'autres peintures macédoniennes. L'examen *in situ* de la frise d'Aghios Athanassios par XRF a révélé la présence de brome, un composant chimique caractéristique de la pourpre obtenue par le coquillage de *Murex*, colorant identifié aussi sur la peinture de l'antichambre de la « Tombe des Palmettes » pour produire des teintes de rose pâle. Au-dessus de la couche mauve de l'échantillon AA.1, nous observons aussi une deuxième couche composée de cinabre, qui selon toute vraisemblance fut appliquée pour conférer à la teinte de mauve un ton plus chaud, pratique que nous avons aussi détectée sur des échantillons mauves prélevés sur la tombe à ciste III d'Aineia.

Les pigments identifiés sur la frise de la tombe d'Aghios Athanassios, à l'exception de la baryte, ont été déjà détectés sur d'autres tombes peintes de Macédoine. On doit cependant souligner que la qualité de ces pigments, en particulier celle du cinabre et du bleu égyptien, est particulièrement élevée et qu'elle se distingue des matériaux examinés sur les autres tombes, ce qui démontre en fait un soin particulier de la part du peintre (ou/et du commanditaire ?) pour la décoration de ce monument. Significatif à cet égard est l'emploi de la pourpre dans des mélanges pour obtenir des mauves, là où sur les autres tombes les peintres emploient le substitut plus économique de la pourpre, la *Rubia Tinctorum*.

La matière picturale sur la frise de la tombe d'Aghios Athanassios est couvrante et des surépaisseurs sont observées lorsque le peintre réalise de rehauts lumineux (carnations sur les visages et sur les corps, lumières sur des objets métalliques – vases, pointes des lances, etc. –) ou lorsqu'il modèle des volumes en blanc presque pur (objets sur les tables). Il est rare que l'on observe des aplats de couleurs délayées qui maintiennent leur transparence et créent un effet d'aquarelle, comme pour l'indication des chaussures et en particulier des lacets sur les pieds des guerriers. Les analyses que nous avons effectuées sur une série de prélèvements non traités par des consolidants organiques (AGM4, AG.AT10, AG.AT17, AG.AT61), nous ont apporté des informations fort intéressantes sur la nature des liants

employés[1]. Il s'agit en fait d'une technique à la détrempe mixte qui se sert de deux liants glucidiques, la gomme adragante et une gomme d'arbre fruitier, et d'un liant de nature protéique, l'œuf. Nous avons déjà discuté de l'emploi de l'œuf comme liant sur les peintures de la « Tombe des Palmettes » à Lefkadia ainsi que de l'emploi de la gomme arabique identifiée sur le dossier du trône de la « Tombe d'Eurydice » à Vergina. L'intérêt particulier de ces résultats nouveaux réside dans l'identification de la gomme adragante dans la totalité des échantillons examinés. Cette gomme, qui n'a jamais été détectée jusqu'à présent sur d'autres peintures anciennes, est en revanche mentionnée aussi bien par Théophraste que par Dioscoride (voir chapitre: «Les matériaux picturaux »). Nous avons vu plus haut que la gomme arabique a été employée sur le trône de la « Tombe d'Eurydice » à Vergina, d'une part, comme liant pour les pigments et, d'autre part, comme matière isolante entre le support et la couche picturale. Or la gomme adragante ne se dissout pas complètement dans l'eau comme la gomme arabique, elle gonfle en formant une masse mucilagineuse et son emploi est surtout recommandé comme couche de protection sur une surface picturale, comme stabilisant des émulsions et des dispersions, ou alors comme agent épaississant pour les pigments. La présence de l'œuf – un liant fort – avec celle de la gomme adragante mélangée avec la gomme d'un arbre fruitier dans les échantillons examinés sur la tombe d'Aghios Athanassios, ferait ainsi penser à une fonction des gommes plutôt comme agents épaississants ou médiums, plutôt que comme liants des pigments. Mais il faudra encore effectuer plusieurs analyses de ce genre pour pouvoir élucider et approfondir, dans toute leur complexité, les emplois et les fonctions précises des matériaux organiques impliqués dans la réalisation des peintures anciennes. Par ailleurs, les analyses des mortiers sur lesquels ont été prélevées les couches picturales des échantillons examinés, ont attesté la présence d'une quantité importante de glucose, mélangé à la chaux, ce qui laisse supposer l'emploi d'un agent adhésif à base d'amidon ou de miel pour renforcer les propriétés mécaniques des mortiers[2].

Application des derniers détails de la composition directement sur le fond sombre (pl. 99.6)

Dans une dernière étape de l'exécution picturale, après avoir terminé le modelé des formes par la couleur, le peintre ajoute des détails dont les contours n'avaient pas été réservés lors de la mise en place du dessin préliminaire. Il s'agit d'une pratique que nous avons déjà observée sur la course des chars de la tombe III de Vergina aussi bien que sur le tympan de la « tombe des Palmettes » à Lefkadia. Les éléments qui sont peints directement sur le fond sont les flambeaux, les couronnes, le buisson, le double flûte, les plumes, le *lophos* des casques et les lances.

---

[1] Voir rapport de A. Andreotti *et al.* dans le CD.

[2] Gettens, Stout 1966, 63-64 ; Masschelein-Kleiner 1985, 60-63. Des substances contenant du glucose (amidon ou miel) ont été identifieés récemment sur la couche picturale d'une péliké attique de Kertch conservée au musée J. P. Getty (D. A. Scott, Y. Taniguchi, « Archaeological Chemistry : a Case Study of a Greek Polychrome Pelike », *in* : *Color in Ancient Greece* 242-43).

LES BOUCLIERS ET LES FIGURES MEGALOGRAPHIQUES (pl. 97-101)

Juste au-dessous de la frise, sur les parois blanches des deux côtés de la porte, sont représentés deux boucliers suspendus par des clous rendus en trompe-l'œil (pl. 97-98) et deux figures masculines, évoquant des guerriers macédoniens vêtus de tuniques courtes et drapés dans de lourdes chlamydes, peintes en couleurs mates (pl. 99-100). Ils portent la *kausia*, ils tiennent de leur main droite la sarisse[1] macédonienne et ils sont chaussés de crépides, de manière analogue aux soldats de petites dimensions qui figurent dans la scène du banquet. La partie haute de la sarisse du guerrier de gauche touche la périphérie d'un bouclier suspendu au-dessus de sa tête, du côté extérieur. Le centre du bouclier est orné d'un *gorgoneion* hérissé de serpents, détaché sur un fond rose. Le pourtour est bordé d'une large bande jaune sur laquelle on distingue à peine des touches blanches qui constituaient un motif décoratif, aujourd'hui indéchiffrable. La sarisse du guerrier de droite passe en diagonale par le centre d'un autre bouclier où est figuré un foudre ailé. Il se détache sur un fond rouge vif et son pourtour est peint en bleu.

LES BOUCLIERS

La représentation des boucliers peints aux épisèmes variés sur les façades ou à l'intérieur des tombes macédoniennes constitue un phénomène assez courant, que nous avons déjà signalé lors de l'examen de la tombe de Lyson et Kalliklès à Lefkadia. Les armes suspendues exaltent la figure du guerrier qui jouit d'un éclat particulier dans des sociétés aristocratiques comme celle de Macédoine[2]. Sur le mur du fond de la tombe d'Aghios Athanassios était représenté un troisième bouclier peint dont il ne reste que quelques fragments *in situ*, puisque dans cette partie de la tombe l'enduit fut gravement endommagé par des pilleurs. Sur la frise de la tombe d'Aghios Athanassios, nous avons déjà vu que les boucliers tenus par les guerriers portent comme épisèmes l'étoile à huit rayons, symbole par excellence des Macédoniens – représenté aussi sur le bouclier figuré sur la paroi nord de la tombe de Lyson et Kalliklès – et le foudre ailé, repris sur le grand bouclier de la paroi de droite, et qui évoque Zeus[3].

---

[1] Andronikos 1970, 91-107 ; Markle 1977 ; Markle 1980, 256-64 ; N. G. L. Hammond, « Training in the use of a sarissa and its effect in battle, 359-333 B.C. », *Antichthon* 14 (1980) 53-63 ; Markle 1982, 88-92. Sur les *sarissophoroi* et la cavalerie macédonienne voir Hammond, Griffith 1979, 411-13.

[2] Le dépôt d'armes dans les sépultures – considéré par les Grecs de la période classique comme une coutume archaïque, voire barbare, sauf dans le cas de soldats morts sur le champ de bataille – est en Macédoine une pratique très courante, dont l'origine remonte à l'époque géométrique. La représentation des armes peintes attestée depuis la deuxième moitié du IV^{e} siècle dans des tombes macédoniennes (voir la tombe de Katérini), souvent associée à la déposition des vraies armes à l'intérieur de la chambre funéraire, accentue encore l'importance de l'image du guerrier dans cette société, et renvoie en même temps à l'imagerie et au rituel funéraire de l'époque archaïque.

[3] Chase 1979, 68. Des foudres minuscules sont représentés aussi sur l'un des boucliers de la tombe de Lyson et Kalliklès. La représentation du foudre ailé est très répandue sur les monnaies macédoniennes du II^{e} s. av. J.-C., comme par exemple sur celles de Philippe V, de Persée et de Pella. Voir aussi la représentation du foudre sur un pendentif en or recueilli dans la tombe macédonienne des Philippes (*Mac. Alex.* 357 fig. 359).

La tête de la « belle Méduse »[1] figurée sur le bouclier de gauche – motif auquel on s'accorde à reconnaître en général une valeur « apotropaïque », chargée de défendre l'objet ou l'être qui la porte[2] – représente un élément décoratif récurrent en Macédoine au IV^e^ s. av. J.-C.[3]. Des traces d'une tête peinte qui avait pu correspondre à un *gorgoneion* selon la suggestion du fouilleur[4], décorait le bouclier en relief sur la paroi gauche de la façade de la tombe III à Vergina. Nous retrouvons des *gorgoneia* peints ou exécutés en relief sur un grand nombre des monuments funéraires en Grèce[5], en Egypte[6] et de manière encore plus répandue en Italie méridionale[7]. Néanmoins, la représentation naturaliste en position frontale du *gorgoneion* d'Aghios Athanassios, aux larges traits humanisés, nous offre l'exemple pictural le plus éloquent de ce motif figuré. En fait, les confrontations possibles entre la tête d'Aghios Athanassios et les autres documents où sont représentés des *gorgoneia* sont assez limitées, si l'on tient compte de ce que les deux boucliers aux *gorgoneia* peints de la tombe III de Vergina et de la tombe d'Erétrie ne sont plus conservés, et que la plupart de têtes de Méduse peintes encore visibles sont ou très endommagées (stèle de S. Venera à Paestum), ou de très petites dimensions (stèle de Volos, vases de Hadra). Le seul exemple dont nous pouvons rapprocher actuellement le *gorgoneion* d'Aghios Athanassios est celui de la tombe 12 de Gnathia, datée dans la première moitié du III^e^ s. av. J.-C., qui est figuré en épisème au centre d'un bouclier peint. Mais dans ce cas, il s'agit d'une exécution assez simple avec une vision de trois quarts, sans modelé plastique des formes. Le peintre se sert presque exclusivement de la ligne pour dessiner les traits sans employer la couleur pour suggérer l'impression de volume ou simuler des carnations sur le visage : aussi la Méduse de Gnathia

---

[1] Tsimbidou-Avloniti 2005, 144, avec références sur la typologie et les représentations du *gorgoneion*.

[2] Sur la représentation du *gorgoneion* en tant que motif associé à des scènes de banquet, voir Dentzer 1982, 197, 201, 233-34, 292-93, 297, 421, 543-44. En dernier lieu, voir St. R. Wilk, *Medusa. Solving the Mystery of the Gorgon* (Oxford 2000) avec références.

[3] Voir par exemple : Macridy 1911, 199 fig. 9 ; Andronikos 1984, 190 fig. 152 ; Chrysostomou 1994, 59 fig. 12 ; Themelis, Touratsoglou 1997, 175-77 fig. 48, B11, B36, B22. Voir aussi le *gorgoneion* en ivoire coloré recueilli dans le grand bûcher funéraire de la tombe de Philippe II, actuellement exposé dans le musée du grand tumulus de Vergina.

[4] Andronikos 1984, 198-99 fig. 160.

[5] Sur le bouclier peint portant la tête de la Méduse, visible autrefois sur la tombe d'Erétrie, voir Vollmöller 1901, 343 pl. 15. Un *gorgoneion* peint de petites dimensions occupe le tympan de la stèle « du mercenaire » exposée au musée de Volos (Arvanitopoulos 1912).

[6] Brown 1957.

[7] Deux *gorgoneia* sont figurés sur le bouclier et la cuirasse peints de la tombe 12 de Gnathia (Bertocchi 1964 51-55 ; V. Sampaolo, *in* : *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli* [Naples 1986] 124 fig. 5, 20-22 ; L'Arab 1994, 323 ; R. Cassano, « Gnathia », *in* : *I Greci in Occidente* 156-66 ; Brecoulaki 2001, 18-19, fig. 30). Un *gorgoneion* peint occupe le tympan d'une stèle provenant de la nécropole de S. Venera, à Paestum (Pontrandolfo 1998, 238 fig. 15 ; Brecoulaki 2001, 16) ; un impressionnant *gorgoneion* en relief est placé sur le mur de fond de l'« Ipogeo Cristallini » à Naples (A. Pontrandolfo, G. Vecchio, *in* : *Napoli antica* [Naples 1985] 283-93 ; Baldassare 1998, 140-41 pl. 2 et 4) et un *gorgoneion* en relief décorait le tympan de la façade de l'« Ipogeo della Medusa » à Arpi (Mazzei 1995, 103-106 fig. 50, 54, 55 ; M. Mazzei, « La pittura ellenistica nella Puglia settentrionale », *in* : *L'Italie méridionale* 69-94). Sur les nombreuses appliques en tête de Méduse qui ornent les vases polychromes de Canosa, voir F. Van Der Wielen, « La ceramica a decorazione policroma e plastica », *in* : *Principi imperatori vescovi. Duemilla anni di storia a Canosa* (Venise 1992) 520-30.

manque-t-elle de vitalité, restant attachée aux principes d'un art graphique fin mais en même temps inexpressif. En revanche il me semble que les caractères du visage, le rendu des cheveux et l'expression sereine du *gorgoneion* d'Aghios Athanassios pourraient trouver des parallèles très proches avec les deux *gorgoneia* figurés sur des appliques en or recueillies dans l'antichambre de la tombe de Philippe II, à Vergina[1].

FORME ET COULEUR

Les deux boucliers peints d'Aghios Athanassios sont représentés suspendus par des clous rendus en trompe-l'œil sur la paroi de la façade. Nous distinguons leurs ombres portées en gris dilué vers la droite, ce qui suggère que la source lumineuse vient de gauche et d'en haut. L'ombre du bouclier au *gorgoneion* est nettement plus étendue que celle du bouclier au foudre et nous constatons une variation tonale délibérée dans la couleur jaune de son pourtour, qui semble respecter en fait la direction de la lumière. Nous avons déjà mis en évidence, à propos du décor peint de la tombe de Lyson et Kalliklès, la pratique constante des effets de trompe-l'œil sur des documents où l'on a des représentations d'armes ou d'autres objets suspendus, aussi bien en Grèce qu'en Italie préromaine. Il s'agit d'un procédé que les peintres semblent avoir assimilé au cours du IV^{e} s. av. J.-C. et qui crée un effet illusionniste convaincant pour le spectateur et facile à mettre en œuvre par le peintre.

LA REPRESENTATION DU *GORGONEION* SUR LE FOND ROSE (pl. 97)

L'exécution du *gorgoneion* révèle tout de suite un procédé différent de celui adopté pour la réalisation des figures de la frise, plus sensible dans le rendu des détails et plus minutieux pour le fini des formes. Les traits du visage sont nettement dessinés, la pupille noire se distingue de l'iris en brun foncé, détachée sur le vert azur très clair et dilué de la sclérotique, la paupière en rose pâle reprend la couleur des joues et les sourcils sont indiqués en une ligne fine en gris dilué, renforçant l'expression douce, presque naïve, du *gorgoneion*. Les lèvres charnues sont rendues en rose intense – c'est le même rose que le peintre avait appliqué sur les joues et les lèvres de certaines figures de la frise – et un rose clair diffus définit délicatement les joues, sans limiter la couleur aux touches ponctuelles dont le peintre s'est servi occasionnellement pour indiquer les joues sur les figures de la frise. Les teintes pâles du beige et du rose se fondent de manière à créer une surface lumineuse et lisse, simulant presque celle de l'albâtre. La couleur du visage est uniformément étalée, sans que l'on puisse distinguer des touches de pinceaux ou de rehauts de la matière picturale. Sous cet aspect, le visage d'Aghios Athanassios peut trouver des analogies dans le rendu du visage féminin sur la « Tombe des Palmettes », avec une différence cependant : dans ce dernier, les tons chauds employés pour les carnations sont plus saturés et les jeux des ombres et des lumières d'autant plus prononcés. Le rendu libre des cheveux désordonnés sur le *gorgoneion* d'Aghios Athanassios, réalisés en touches superposées de jaune orangé et de brun aux

[1] Andronikos 1984, 190 fig. 152 ; *La Macédoine* 228-29 fig. 199.

tonalités variées, nous renvoie effectivement à la tête d'Hadès dans la « Tombe de Perséphone » à Vergina. Les serpents qui entourent le visage et surgissent des cheveux entremêlés du *gorgoneion* sont exécutés de manière schématique, en vert clair. Leur ton froid crée un équilibre chromatique avec le coloris chaud employé par le peintre pour le modelé du visage et des cheveux, d'une façon qui rappelle le rendu de la sclérotique des yeux.

Il nous semble opportun d'attirer ici l'attention sur le choix de la teinte rose comme couleur de fond sur lequel se détache la tête de la Méduse. A la différence du coloris « traditionnel » employé pour la réalisation du bouclier qui occupe la paroi droite de la tombe, sur lequel on retrouve l'harmonie chromatique constante du bleu et du rouge, en teintes saturées, qui se répète sur la frise figurée et sur une grande partie des motifs architecturaux de la façade, le bouclier orné du *gorgoneion* témoigne de l'emploi d'un coloris différent, moins contrasté et moins fort, mais dont la vivacité capte aussi bien l'œil du spectateur. La couleur qui prédomine ici est le rose du fond, une teinte que le peintre réserve presque exclusivement à cette représentation. Il s'agit d'une couleur qui devient à la mode durant les troisième et deuxième siècles, que nous retrouvons souvent sous le nom de « Hellenistic pink » dans la littérature et qui trouve de nombreuses applications dans la coloration des habits sur les figurines en terre cuite hellénistiques[1] ou sur les sculptures en marbre[2]. Cette couleur est employée comme teinte de fond sur les vases polychromes apuliens et sicéliotes, de Canosa[3], d'Arpi[4] et surtout de Centuripe[5], qui témoignent d'une qualité picturale nettement plus élevée. L'exemple le plus parlant et peut-être le plus précoce de la fonction de cette teinte comme fond pour une représentation figurée de grandes dimensions, est constitué par le « sarcophage des Amazones » de Tarquinia[6]. Une couleur très proche de celle utilisée à Aghios Athanassios recouvre les longs côtés du sarcophage et produit un effet de polychromie très vif. Nous retrouvons l'application du fond rose sur la kliné peinte de la tombe « macédonienne » II de Potidée[7] que nous allons examiner en détail

---

[1] M. B. Huish, *Greek Terra-cotta Statuettes : Their Origin, Evolution and Uses* (Londres 1900) ; R. Higgins, « The Polychrome decoration of Greek Terracottas », *Studies in Conservation* 15 (1970) 272-77 ; *Tanagra. Mythe et archéologie, Catalogue d'exposition*, Musée du Louvre, 15 sept. 2003 - 5 janv. 2004 (Paris 2003).

[2] En particulier sur les sculptures de Délos (Bourgeois, Jockey 2001, 629-65 ; Karydas *et al.* 2003).

[3] F. Van Der Wielen Van Ommeren, *La céramique à décor polychrome et plastique dite de Canosa*, thèse de doctorat (Genève 1985).

[4] M. Mazzei, « Nota su un gruppo di vasi policromi decorati con scene di combattimento da Arpi (FG) », *AION* IX (1987) 167-88 ; Mazzei 1995, 249-58 ; C. Meucci, « La tecnica della decorazione pittorica ad Arpi », *in* : Mazzei 1995, 300-14.

[5] G. Libertini, *Centuripe* (Catania 1926) 183-84 ; G. M. A. Richter, « Polychrome Vases from Centuripe in the Metropolitan Museum », *Metropolitan Museum Studies* II (1929-30) 187-205 ; *ead.*, « Polychrome Vases from Centuripe in the Metropolitan Museum », *Metropolitan Museum Studies* IV (1932-33) 45-54 ; Robertson 1952, 173-74 ; U. Wintermeyer, « Die Polychrome Reliefkeramik aus Centuripe », *JdI* 90 (1975) 90-179 ; *Grèce hellénistique* fig. 130, 131, 193 ; P. W. Deussen, *The Polychromatic Ceramics of Centuripe* (Ph.D. Ann Arbor IV ; Michigan 1988).

[6] Brecoulaki 2001, 22-23 fig. 34-47.

[7] Sismanidis 1997, pl. 1, 2, 5.

par la suite, ainsi que sur la kliné de la tombe d'Amphipolis[1]. Sur certaines stèles de Démétrias, les figures se détachent aussi sur un fond rose mais avec une teinte moins vive. Sa composition semble différente des roses employés sur les documents mentionnés plus haut, qui sont tous de nature organique.

LA REPRESENTATION DE LA FOUDRE SUR LE FOND ROUGE (pl. 98)

Une épaisseur remarquable caractérise les couches picturales de cette peinture. En effet, l'exécution de la foudre se fait directement sur le fond rouge et non pas en réserve sur le mortier blanc. Ainsi le peintre superpose ses couleurs plus claires directement sur ce fond et les applique en couches épaisses afin qu'elles soient opaques et couvrantes. On doit noter ici que le procédé de la peinture directe sur un fond coloré est plus rapide que celui qui consiste à garder en réserve les formes des objets représentés, puisque le peintre n'a plus le souci de suivre attentivement les limites. Ce trait est encore plus évident dans les cas où les éléments figurés n'ont pas de formes nettes que l'on peut facilement cerner à la couleur sans altérer le dessin original. Le rendu des ombres et des lumières sur le bouclier présente un intérêt particulier. On y voit la volonté de l'artiste de reproduire une surface incurvée et de simuler de manière plus véridique la forme originale de l'objet représenté. Suivant la même source lumineuse imaginaire qu'il a choisie pour la représentation du bouclier au *gorgoneion*, le peintre indique des rehauts lumineux en blanc sur les pointes des éclairs schématisés et évoque leurs ombres portées en rouge-brun foncé afin de créer l'impression de profondeur et de détacher l'objet sur le fond sous-jacent.

Par ailleurs, il est intéressant de constater que les ombres des éclairs très fins qui se distinguent à peine sur le fond rouge sont tracées de manière irrégulière et discontinue, créant une surface moins compacte qui engendre une impression de vibration. La partie droite du bouclier est assombrie par l'application des lignes courbes juxtaposées, d'épaisseur variable et qui s'entremêlent progressivement plus elles se rapprochent de la périphérie, où la surface devient plus obscure. Il est significatif de noter que ni les rehauts lumineux, ni les ombres portées des éclairs n'y sont plus indiqués. Ces effets prononcés d'ombres et de lumières, que l'on n'observe sur aucune autre représentation des boucliers en Macédoine – il suffit de les confronter au rendu plat des boucliers peints sur les tombes de Pydna ou sur la tombe plus tardive de Lyson et Kalliklès à Lefkadia – reflètent l'importance que devait revêtir la figuration de l'illusion spatiale pour le peintre d'Aghios Athanassios, ainsi qu'un savoir technique plus élevé. Par ailleurs, il ne faut pas oublier l'importance symbolique même de la foudre et les recherches constantes des peintres pour en figurer l'éclat[2], d'Apollodore à Apelle[3]. Sur l'angle droit du mur nord de la « tombe de Perséphone » à

[1] Lazaridis 1993, 81 fig. 44.

[2] Voir par exemple la note de Pline (35.131) à propos de Nicias : « Il observa scrupuleusement la lumière et les ombres et mit le plus grand soin à faire ressortir sur le fond des tableaux les sujets qu'il peignait » (trad. Croisille 1985, 91).

[3] Voir le commentaire de Pline (35.92) sur les effets plastiques du tableau d'Apelle représentant un Alexandre *Keraunophoros* : « Il peignit aussi, dans le temple de Diane à Ephèse, Alexandre le Grand tenant le foudre, œuvre

Vergina est aussi représentée la foudre de Zeus sous forme d'éclairs peints en couleur jaunâtre, mais dans ce cas le rendu est nettement plus réaliste et plus libre.

La couleur blanche, opaque et dense, qu'ont les ailes du foudre, se détache sur le fond rouge saturé en créant un effet optique particulièrement vif et contrasté. Le peintre s'est servi exactement de la même teinte de rouge pour indiquer les boucliers et les habits des figures de la frise. Il en va de même pour le bleu et le jaune. Si l'on confronte, par exemple, les couleurs appliquées sur le bouclier avec celles du *kylikeion*, où sur un rouge intense sont rendues les ombres en rouge-brun et où un jaune doré est employé pour figurer la vaisselle, on se rend compte qu'il s'agit d'une même harmonie chromatique qui tout simplement se répète, contrairement au bouclier de gauche où, comme on l'a vu, le peintre introduit un coloris différent.

MATERIAUX ET TECHNIQUES

LES ETAPES PRELIMINAIRES

Les incisions

L'observation des peintures sous lumière rasante a révélé tout de suite l'emploi d'un compas qui a servi au tracé de deux cercles concentriques pour chaque bouclier, un pour la périphérie et un autre pour définir la largeur du pourtour. Le tracé au compas a été effectué sur un mortier frais, avant que le peintre n'applique des couleurs. Le trou dans lequel a été fixée la branche ou la partie stable du compas est resté visible au centre des boucliers et se repère très bien, même à l'œil nu (pl. 97.2). Nous avons pu clairement distinguer, sous lumière ultraviolette, les corrections du tracé des cercles, lors d'une première mise en place du bouclier de droite. Le peintre a voulu en réduire les dimensions afin de gagner de la place pour la représentation du clou auquel le bouclier est accroché. On peut se demander si cette correction n'indique pas l'endroit où le peintre a commencé le décor de cette partie du monument.

L'emploi des incisions pour le tracé des cercles représente une pratique courante que nous avons déjà mise en évidence sur la « Tombe des Palmettes » et sur la tombe de Lyson et Kalliklès à Lefkadia, avec la différence, dans ce dernier cas, que les incisions des boucliers n'étaient ni définitives ni précises – nous n'avons pas d'indice de l'emploi d'un compas – puisque le peintre les avait reprises en couleur, en les corrigeant, dans une deuxième étape préliminaire de l'exécution. En revanche sur la tombe 12 de Gnathia le peintre s'est servi d'un compas pour tracer les cercles concentriques incisés du bouclier sur lequel nous distinguons aussi le trou du support, au centre de l'omphalos, d'une manière analogue à celle de la tombe d'Aghios Athanassios[1].

---

qui valut vingt talents d'or : les doigts semblent en relief et le foudre sortir du tableau » (trad. Croisille 1985, 76). Sur ce tableau voir aussi Plut., *Alex.* 4.3.1 ; *De Alexandri fortuna* 335a ; *De Is. et Osir.* 351d.

[1] Brecoulaki 2001, 18 fig. 30.

Le dessin peint

Au moyen d'un dessin préliminaire en gris dilué, comme celui que nous avons observé sur la frise, le peintre a réalisé le *gorgoneion*. Ce dessin est entièrement recouvert par la couleur et nous distinguons ses traces uniquement sur le côté gauche du visage du *gorgoneion* où la couche picturale conserve une certaine transparence. Sur le bouclier de droite, le foudre a été directement peint sur le fond rouge et des traces d'un dessin préliminaire sont discernables uniquement là où la couche picturale est tombée, sur la « poignée » du foudre peinte en bleu égyptien. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner, à plusieurs reprises, les problèmes d'adhérence de ce pigment sur les couches sous-jacentes. Des corrections dans la mise en place du crochet et du clou auquel est suspendu le bouclier ont été observées sous lumière ultraviolette.

LES ETAPES PICTURALES

Pigments et technique d'exécution

Les pigments employés sur les deux boucliers ont été déjà identifiés sur la frise. Sur le bouclier au *gorgoneion* le jaune du pourtour correspond à l'ocre jaune (AB.10, XRF 18), le brun orangé des cheveux respectivement à des ocres rouges et bruns composés d'oxydes de fer (XRF 26). La teinte rose beige du visage est obtenue par un mélange de kaolinite, de carbonate de calcium, d'ocre rouge et de cinabre (XRF 24, 25). La kaolinite représente un pigment que nous trouvons souvent mélangé aux pigments colorés pour en éclaircir la teinte. Pour la réalisation des traits du visage le peintre s'est servi aussi d'un mélange d'ocre rouge et de cinabre (XRF 22, 23). Le ton de vert pâle qu'ont les serpents résulte, de manière analogue au vert clair de la frise, d'un mélange d'ocre jaune, de bleu égyptien et de kaolinite (XRF 27). L'identification du colorant rose du fond du bouclier présente un intérêt particulier. L'examen en HPLC a confirmé l'emploi de la pourpre conchylienne (*Murex trunculus*), pigment dont l'emploi a été déjà signalé sur la frise, mais toujours mélangé au bleu égyptien et au cinabre pour produire le mauve. Dans ce cas, le peintre a appliqué ce colorant rare et cher sur une surface étendue, exploitant au maximum ses exceptionnelles qualités chromatiques. Quelques petits grains du bleu égyptien y ont été ajoutés, très probablement pour produire un ton plus froid et l'identification de la baryte dans la couche picturale nous permet de supposer l'emploi de ce minéral en tant que substrat destiné à fixer le colorant organique, ou en tant que charge.

Sur le bouclier orné du foudre ailé, l'application très généreuse du cinabre pour produire le fond (AB.9, XRF 33) confirme, encore une fois, l'abondance des matériaux onéreux choisis pour la décoration du monument. Pour la réalisation des ailes blanches, le peintre a choisi le blanc onctueux de la kaolinite mélangée à la calcite (XRF 31), appliqué en couches épaisses dont on observe très bien le relief sur les photographies en lumière rasante. On y distingue les touches des pinceaux en forme de gouttes bombées. C'est ainsi que ce motif acquiert une plasticité propre et semble se détacher de manière convaincante sur le fond

rouge. Le bleu est du bleu égyptien (AB.8), le jaune est à base d'oxydes de fer, le rouge-brun des ombres est un mélange d'ocre rouge et de cinabre (XRF 34), comme sur le *kylikeion* de la frise, et le brun de la lance se compose aussi d'oxydes de fer (XRF 32). On relève que les pertes de la matière picturale sur le corps de la lance ont créé initialement l'impression qu'elle passait derrière la poignée du bouclier et que sa pointe ressortait derrière son pourtour, d'une manière peu conforme à une représentation réaliste. En fait, le peintre a exécuté la lance dans une dernière étape en la superposant à une série de couches sous-jacentes successives. La couche de bleu égyptien appliquée par le peintre pour indiquer la poignée du foudre et son pourtour présentait une granulométrie assez élevée. C'est une caractéristique de ce pigment sableux, souvent responsable de sa pulvérisation. Une telle surface est en fait peu adaptée pour recevoir et conserver des couches picturales superposées. C'est ainsi que s'explique la disparition du corps de la lance uniquement dans les endroits précis où il passait sur une couche de bleu égyptien. Les deux boucliers ont été exécutés à la détrempe, comme la peinture de la frise, vraisemblablement avec les mêmes liants organiques.

LES FIGURES MEGALOGRAPHIQUES (pl. 99-101)

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 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. En fait, plutôt que de l'accompagner vers le royaume des ombres en tant que « gardiens éternels »[1], ils ont l'air de l'assister dans son passage vers l'au-delà. Par leurs postures réservées et leurs expressions absorbées, presque douloureuses, ils pourraient même donner l'impression de participer aux funérailles, ce qui montrerait la volonté du peintre de saisir et de traduire la réalité des choses qu'il voyait de la manière la plus convaincante. En fait, les réalisations dans le domaine de la représentation naturaliste semblent avoir atteint un tel niveau que l'on peut concevoir des expérimentations audacieuses de ce genre. Ces figures semblent représenter deux personnages pris dans le monde des vivants et elles se rapprochent, de ce point de vue, des personnages ou des parents qui font leur dernier adieu au défunt, dans les scènes de *dexiosis*, figurées sur les stèles attiques de la fin du V^e^ et de la première moitié du IV^e^ s. av. J.-C.[2].

[1] Tsimbidou-Avloniti 1994, 235 ; Tsimbidou-Avloniti 2005, 142-47.

[2] Voir aussi la figure en relief d'un jeune Macédonien tenant la lance, sur l'ante droite d'un *naïskos* monumental trouvé à Pella et daté de la fin du IV^e^ s. av. J.-C. (Chrysostomou 1995, 150 fig. 17).

FORME ET COULEUR

Si l'on compare la façade d'Aghios Athanassios avec celles de deux autres monuments un peu plus tardifs, la « tombe du Jugement » à Lefkadia et la tombe Bella I à Vergina, on constate que les figures peintes sur ces deux tombes, proches de celles d'Aghios Athanassios par leurs dimensions, leurs postures et leurs représentations sur fond neutre, sont disposées de manière à commémorer un changement lié au nouveau statut du défunt dans l'au-delà, et reflètent une volonté anticipatrice en sa faveur. Sur la tombe de Lefkadia, il s'agit de son « Jugement Dernier » par les juges des Enfers, sur la tombe de Vergina, de son héroïsation par des divinités. En revanche, le rendu illusionniste et le pouvoir d'évocation que dégagent les mortels anonymes représentés sur la tombe d'Aghios Athanassios, leur confère une autonomie contextuelle et une plasticité propre qui les dissocie du caractère narratif de la scène de symposium et du caractère décoratif du reste des éléments représentés. Ce fait est encore plus évident si l'on observe la gamme de couleurs mates employées pour leur exécution. Elle se compose en effet presque exclusivement de pigments à base de terres qui favorisent une représentation naturaliste. Elles contrastent sensiblement avec le coloris vif et varié appliqué sur les autres peintures de la tombe qui leur confère, en revanche, une remarquable puissance décorative. On doit signaler ici que les boucliers peints, de part et d'autre de la porte, qui, par leurs dimensions et leur emplacement sur la façade, sont effectivement associés aux deux figures masculines, ne se rattachent pas à la même conception que ces dernières, malgré l'indication des ombres portées par les clous en trompe-l'œil et le caractère humanisé du *gorgoneion*. Comme nous l'avons vu, ils se rattachent au même système chromatique que celui de la scène du symposium, fondé sur la juxtaposition des couleurs vives et/ou contrastées.

En effet, l'écart frappant que l'on observe entre le choix de la gamme des couleurs employées pour les guerriers et le reste des éléments picturaux de la façade, ferait penser, au premier abord, à la participation d'un deuxième peintre chargé de l'exécution des figures de grandes dimensions, hypothèse renforcée par une série de différences dans l'exécution, rendues évidentes une fois que l'on examine le détail des visages et des corps. Il faut, cependant, tenir compte du fait que la différence d'échelle a pu jouer un rôle déterminant dans le choix du système pictural adopté par le peintre. Il arrive souvent que les grandes dimensions d'un sujet représenté imposent des « palettes » et des modes d'exécution qui ne sont pas les mêmes que ceux dont le peintre se sert pour la réalisation de figures de petites dimensions ou pour l'exécution de motifs décoratifs secondaires. Il nous semble assez significatif à ce propos de mentionner que parmi les nombreuses stèles peintes de Volos, en figure une dont les dimensions dépassent sensiblement les autres. Il s'agit de la stèle 235[1], dont il ne reste malheureusement que la partie inférieure, sur laquelle figurent des guerriers armés. Dans ce cas aussi, la palette du peintre est exclusivement composée de couleurs mates, composées essentiellement d'oxydes de fer. En effet, la conception esthétique que reflète cette représentation, se distingue du reste des stèles à figures de plus petites

[1] Batsiou-Efstathiou 2001, fig. 57.

dimensions dont le coloris est beaucoup plus vif et/ou plus varié et dont les formes se détachent souvent sur des fonds colorés.

Il me semble que la différenciation des coloris entre les divers éléments peints sur la façade et les grandes figures de guerriers sur la tombe d'Aghios Athanassios est intentionnelle et ne doit pas être forcément interprétée par la présence de deux peintres dont les styles seraient différents. Il est plus probable qu'un même peintre a expérimenté des exécutions variées selon le résultat esthétique qu'il voulait obtenir chaque fois et que le coloris restreint appliqué sur les guerriers de grandes dimensions est lié à une volonté de traduire plus fidèlement l'impression de la réalité en écartant toute couleur éclatante qui aurait engendré des effets chromatiques trop forts pour le regard. Selon toute vraisemblance, la différence de coloris entre les deux boucliers pourrait refléter une conception similaire : des teintes plus pâles ont été choisies pour l'exécution du *gorgoneion*, un motif figuré de grandes dimensions, tandis que pour le bouclier avec le foudre, on a employé des couleurs nettement plus intenses et contrastées.

Le guerrier de gauche nous offre un des exemples les plus raffinés de figure mégalographique que nous ait laissés la peinture ancienne (pl. 99, 101.1). En position de *contrapposto*, en léger trois quarts tourné vers la droite, le poids de son corps est supporté par la jambe gauche tandis que la droite avancée est en position de détente. De la main droite, il tient la sarisse. L'expressivité du visage et le modelé plastique des membres visibles du corps témoignent de l'expérience du peintre et de son habileté à saisir les formes et à traduire le sentiment au moyen de la couleur. Aucun trait sur le visage représenté en léger trois quarts n'est marqué par une couleur vive, les lèvres en rose pâle reprennent la même couleur que les joues, légèrement plus saturées que la teinte des carnations. Aucun rehaut lumineux n'est appliqué, l'ombre sur le côté droit du visage est diffuse et modérée, créée par des aplats uniformes sans hachures. La main droite du personnage qui tient la lance témoigne d'un rendu aussi délicat. Ici aussi le peintre se sert des tons pâles pour évoquer la couleur chair, et l'on admire la finesse du dessin et le raccourci réussi. Le chiton est indiqué en tons de gris et la chlamyde en rose brun allant du plus clair au plus foncé. Les parties ombrées qui forment les plis de la chlamyde sont suggérées par des lignes plus ou moins larges et parallèles ou par des aplats uniformes. Les chaussures en cuir sont rendues au moyen de touches de couleur assez diluées, de manière approximative mais convaincante. Le sol régulier sur lequel reposent les deux figures est peint en bleu très clair et dilué de manière analogue au sol représenté sur la frise.

La figure de droite, représentée de profil, les jambes croisées, appuyée de la main droite sur la longue sarisse, n'est pas exécutée de manière aussi réussie que celle de gauche (pl. 100, 101.2). Les carnations sur le visage sont mal définies et l'on observe des empâtements de la matière picturale, dues aux reprises multiples – visibles sous lumière ultraviolette – que le peintre a effectuées au moment de l'exécution, témoignant d'une incertitude dans la saisie des formes. Le rendu des cheveux et de l'oreille est assez approximatif. Le choix d'une couleur bleu gris pour définir la sclérotique de l'œil présente un intérêt particulier car il crée l'impression qu'une larme est prête à glisser sur la joue, intensifiant l'expression douloureuse de la figure. En outre, le fait de masquer la partie

inférieure du visage par la main gauche, entièrement recouverte par la chlamyde sombre, confère un accent encore plus dramatique à l'attitude du guerrier. Le tracé du bras et de la main ne présente pas la finesse ni l'élaboration de l'exécution que nous avons relevées sur le guerrier de gauche. Nous remarquons en fait que ni le dessin des formes ni l'ombre indiquée en larges coups de pinceaux juxtaposés sur la partie inférieure du bras n'évoquent le raccourci de manière convaincante. Elle est en effet trop plate et semble plutôt avancer vers le spectateur que reculer, créant un contraste marqué avec la forme éclairée du coude. Le résultat donne l'impression d'une disposition peu naturelle du bras. En revanche, le traitement plastique des habits ainsi que le coloris sombre mais recherché, choisi par le peintre, témoignent d'un niveau d'exécution semblable à celui de la figure de gauche. Les ombres en brun foncé sont portées sur une surface déjà foncée en gris brun créant une harmonie chromatique de tons sombres qui réussit bien à transmettre l'impression de volume. Ces couleurs foncées et mates s'accordent en fait avec l'expression et le physique nonchalants de la figure. Le rendu des chaussures est très similaire à celui du guerrier de gauche. A signaler enfin que, malgré ces différences dans le modelé plastique des formes, nous reconnaissons, sur les deux visages, la même volonté du peintre, d'une part, de transmettre au spectateur l'état d'âme des personnages, représentés la tête penchée vers le bas, avec le regard triste et d'autre part, de reproduire des caractères individualisés, contrairement aux personnages de la frise. Ce trait leur confère un accent émotionnel supplémentaire.

MATERIAUX ET TECHNIQUES

LES ETAPES PRELIMINAIRES

Le dessin peint

Suivant une pratique similaire à celle que l'on a observée sur la frise et sur les boucliers, un dessin peint en gris dilué a servi au peintre pour effectuer les contours des figures. Entièrement recouvert par la couleur, ce dessin ne se distingue plus que par quelques traces, visibles sur l'extrémité de l'épaule droite de la figure de gauche. Des informations intéressantes sur la mise en place des figures et les corrections apportées par le peintre ont été obtenues grâce à l'examen des peintures sous lumière ultraviolette. Sur le guerrier de gauche, nous observons que le peintre a modifié l'emplacement de la lance vers la droite, en effaçant à la chaux sa première disposition. Sur le guerrier de droite, le peintre a effectué des corrections, toujours à la chaux, entre la main droite et le visage, ainsi que sur l'extrémité du bord inférieur de la chlamyde. Il s'agit vraisemblablement d'une exécution à main libre, faite sur le vif, sans l'aide d'un quadrillage ou d'un dessin préliminaire très détaillé.

LES ETAPES PICTURALES

Pigments et technique d'exécution (voir tableaux 7.1, 7.3, 7.6, 7.7 et pl. XI-XII dans le CD)

Les pigments identifiés se limitent essentiellement aux ocres avec des nuances variées, appliquées pures ou mélangées avec la chaux ou le noir de carbone (AB.1, AB.2, AB.3,

AB.4, AB.5, AB.6, AB.7). Des grains occasionnels de cinabre ont été détectés dans des couches d'ocre brune et de noir de carbone. La technique picturale est à la détrempe, pareille à celle que nous avons détectée sur les autres peintures de la façade.

Nous avons déjà commenté l'exécution des figures de grandes dimensions sur des tombes de Vergina et de Lefkadia. Le traitement des visages et des membres des guerriers sur la tombe d'Aghios Athanassios nous offre encore une approche artistique différente, mais qui pourrait présenter certaines analogies avec les documents mentionnés plus haut, en particulier avec les personnages représentés sur le tympan de la « tombe des Palmettes » à Lefkadia et sur la façade de la tombe Bella I à Vergina. En fait, dans les trois cas, les peintres se servent de la couleur pour modeler les formes des personnages, sans garder des réserves « lumineuses » sur le mortier, entièrement recouvert par la matière colorée, et sans recourir à l'emploi des hachures pour suggérer les ombres, comme ce fut le cas pour les peintres de la « tombe de Perséphone », de la tombe de Philippe II et de la « tombe du Jugement » à Lefkadia. Il s'agit d'un procédé qui implique une certaine expérience dans la manipulation de la couleur en couches opaques et couvrantes qui, par superposition, créent des effets d'ombres et de lumières plus ou moins réussis. Le modelé des formes se fonde presque uniquement sur la variation tonale des teintes voisines. Plus elle est subtile, plus le résultat esthétique est réussi. Cette technique d'exécution purement « picturale » présente des difficultés. Elles sont liées à la construction progressive des ombres et des lumières qui doit être conçue bien à l'avance. Le cas échéant, le peintre est conduit à effectuer des reprises au moment de l'exécution. Mais elles risquent d'altérer, de manière irréversible, les surfaces peintes, créant une discontinuité optique par manque de netteté. C'est ce que l'on a constaté sur le visage du guerrier de droite d'Aghios Athanassios. Dans d'autres cas, le peintre n'arrive pas à varier suffisamment les rapports tonals sur une surface donnée et par suite les figures manquent de plasticité et apparaissent plutôt plates comme on le voit sur la tombe I du tumulus Bella et la « Tombe des Palmettes ». Ce type de procédés se retrouve aussi dans la réalisation des figures de petites dimensions, en particulier sur les stèles où les empâtements de la matière picturale sont encore plus considérables. Mais dans ce cas, le peintre maîtrise plus facilement ses coups des pinceaux et les reprises éventuelles sur une surface réduite ne sont pas aussi nuisibles au regard qu'elles ne le sont sur des surfaces étendues.

LA PEINTURE DU TYMPAN ET LES ACROTERES EN TROMPE-L'ŒIL (pl. 90)

Nous avons déjà signalé plus haut le rendu en trompe-l'œil du tympan et l'importance de ce genre d'effets dans l'architecture funéraire des Macédoniens. Le décor figuré du tympan défini par une cimaise dorique en bleu et rouge sur les trois côtés du triangle, consiste en une représentation de griffons, disposés de manière antithétique de part et d'autre d'une phiale dorée[1]. Le griffon constitue un motif très fréquent dans l'art ancien. Nous l'avons déjà

[1] Tsimbidou-Avloniti 2005, 109-13.

commenté dans le chapitre consacré à la « Tombe de Perséphone » dans laquelle deux griffons, de part et d'autre d'une fleur, ont été choisis pour décorer la bande qui limitait la bordure inférieure des peintures. Par ailleurs, des griffons en relief peint attaquant un cerf ont été employés pour décorer le trône de la « Tombe d'Eurydice ». Enfin, la représentation la plus réussie en termes picturaux de ce motif se trouve sur la kliné de la tombe « macédonienne » II de Potidée que nous examinerons en détail par la suite. La particularité des griffons d'Aghios Athanassios réside, d'une part, dans le fait que leurs queues se terminent en fleurs, tournées vers l'intérieur et, d'autre part, dans la représentation de la gueule du griffon de droite, où l'on reconnaît la forme d'une tête de cheval. On note aussi que les dimensions des deux figures ne sont pas symétriques, celui de droite est sensiblement plus grand que celui de gauche, ce qui engendre un léger déséquilibre dans la composition. Les angles du tympan sont remplis de fleurs, reprenant le motif des queues. Il s'agit d'une composition qui donne l'impression d'avoir été effectuée assez hâtivement, sans trop de souci pour les détails, ni pour le modelé plastique des formes, contrairement à l'exécution des anthémia qui ornent les acrotères peints, où l'on reconnaît un traitement plus subtil et plus riche. La gamme des couleurs se limite au rouge, au jaune et au bleu, en deux nuances, reprenant le coloris typique appliqué sur les motifs architecturaux du monument. Le blanc et le gris clair ont servi au modelé des formes et à la création des ombres. A la différence de la frise figurant le symposium où le peintre a réservé les formes des figures, avant l'application du fond bleu noir, ici, les motifs sont exécutés directement sur le fond sombre, procédé certainement plus rapide, mais qui risque d'être moins efficace. L'exécution des griffons est sommaire et la couche picturale superposée au fond sombre, présente des pertes sur plusieurs endroits. Les corps des griffons sont rendus en blanc, et des ombres approximatives sont dessinées en gris. Sur la phiale dorée, le peintre a appliqué des ombres en brun orangé pour suggérer le pourtour et l'*omphalos* central, supposé être en relief. Le cercle de la phiale a été tracé, comme pour les boucliers, avec un compas dont nous distinguons le trou d'appui. La double incision de la circonférence témoigne de la reprise d'un premier tracé de plus petites dimensions par un deuxième plus grand. Aucun dessin préliminaire n'a été constaté sur le fond sombre. Selon toute vraisemblance le peintre a effectué la mise en place des figures par la couleur même, sans trop insister sur les détails.

L'exécution raffinée des anthémia mérite un examen plus détaillé. Sur l'acrotère médian est figurée une palmette flammée, fermée, à neuf feuilles, aux extrémités pointues et au cœur en écaille. Elle est montée sur un culot d'acanthe où l'on distingue avec peine le départ de deux tiges de volutes en forme de S horizontaux, peints en bas, sous la palmette. Sur les acrotères latéraux sont représentés deux demi-palmettes à quatre feuilles orientées vers l'acrotère médian. Nous y retrouvons le même traitement du cœur et des feuilles que sur la palmette centrale. De la liaison entre la volute vers le haut et une bractée part un rinceau composite qui se divise en deux tiges secondaires terminées, respectivement, par une fleur de lis et par une fleur lobée, peintes en perspective. Les feuilles qui partent des tiges reprennent la forme des feuilles d'acanthe. Il s'agit d'une composition à anthémion originale, à laquelle l'arrangement complexe et peu symétrique des éléments végétaux confère un rythme et une vivacité inhabituels. Par ailleurs, le rendu maîtrisé des ombres et

des lumières sur les feuilles des palmettes suscite de manière très efficace l'impression de volume. Comme nous l'avons déjà signalé plus haut, il se rapproche du traitement des palmettes de plus grandes dimensions qui ornent le plafond de la « Tombe des Palmettes » à Lefkadia. Pour les feuilles d'acanthe, le peintre a appliqué la combinaison chromatique typique du bleu et du rouge, que nous avons déjà observée sur la « Tombe des Palmettes » et que nous retrouverons par la suite sur la tombe à ciste II d'Aineia. Le vert est absent, ici aussi, de la palette du peintre.

LE DECOR PEINT A L'INTERIEUR DE LA CHAMBRE FUNERAIRE

LES PAROIS ROUGES

L'application de mortiers colorés pour enduire l'intérieur des tombes « macédoniennes » représente, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, une pratique courante. Les analyses effectuées sur les enduits colorés de la chambre funéraire d'Aghios Athanassios par L. Lazzarini ont révélé un soin particulier apporté dans leur exécution et dans la mise en œuvre de techniques de finition avancées, en particulier pour le mortier rouge. Pour la réalisation de ce dernier ont été appliquées trois couches d'enduit successives, de composition différente et d'épaisseur variable. Une première couche rugueuse, composée de trois parts de sable et d'une part de chaux, d'une épaisseur de trois à quatre centimètres, aurait servi à égaliser la surface du support constitué de pierres calcaires. Ensuite fut appliquée une deuxième couche, moins épaisse que la première, mesurant entre quatre et sept millimètres, composée, elle aussi, de trois parts de sable et d'une part de chaux. Un enduit fin, de couleur blanche, très compact, épais de deux à trois millimètres, fut employé au-dessus de la deuxième couche, pour servir de support à la couche successive d'enduit coloré. La composition de cette couche, épaisse d'environ un millimètre, est constituée d'un mélange de calcite cristallisée broyée (agrégat), de chaux (liant) et d'ocre, riche en hématite. L'application d'une couche d'ocre rouge, présentant la même composition que celle mélangée dans l'enduit, est d'un intérêt particulier. Elle aurait servi à créer une surface plus lisse et plus uniformément colorée. Un tel procédé technique n'a été constaté sur aucune des autres tombes examinées jusqu'à présent. Ce fait démontre, encore une fois, le soin accru apporté dans l'exécution du décor de ce monument, non seulement dans les représentations figurées de la façade, mais aussi dans le décor secondaire de son intérieur. Un procédé similaire a été suivi pour la réalisation de l'enduit noir, à cette différence près que nous n'avons pas constaté l'emploi d'une couche, composée de couleur seule, au-dessus du mortier.

LA FRISE AUX BUCRANES ET AUX ROSETTES (pl. 102)

Sur une frise de dix-huit centimètres de hauteur qui court sur les quatre parois de la chambre, à une distance de deux mètres à peu près du sol, sont représentés des bucranes portant une espèce de *polos*, ornés de rubans, alternant avec des rosaces inscrites dans des

cercles, dont la forme évoque celle des phiales[1]. La frise est très endommagée, en particulier sur les parois Nord et Sud de la tombe. Elle est mieux conservée sur la paroi Ouest. Les motifs sont peints sur un fond bleu noir au moyen de couleurs claires et lumineuses qui créent un fort contraste chromatique avec le fond sombre. Pour les bucranes, le peintre s'est servi essentiellement du blanc pour la mise en place des formes principales et du gris clair pour le modelé des ombres, en ajoutant du jaune pour indiquer les cornes et du rouge vif pour le *polos* et pour un certain nombre de détails. Les mêmes couleurs sont exactement reprises pour l'exécution des rosaces, d'une stylisation très poussée. On y distingue à peine deux lignes sinueuses croisées qui pourraient suggérer des pétales et un élément central en rouge, qui pourrait correspondre à un bouton. Nous retrouvons ces espèces de rosaces rondes stylisées sur une étroite frise décorative dans l'antichambre de la tombe de Philippe II à Vergina[2] et sur l'entablement ionique de la chambre funéraire de la tombe « macédonienne » de Phoinikas[3]. Cependant, malgré son caractère très hâtif et improvisé, l'exécution de ces motifs témoigne d'une maîtrise, dans la saisie des formes et dans le rendu des ombres et des lumières, qui lui confère, sur le plan stylistique, une autonomie plastique indéniable par rapport aux autres éléments peints de la façade, qu'ils soient décoratifs ou figurés. La représentation des bucranes dans un contexte funéraire n'est pas fréquente dans le monde grec. Nous retrouvons ce motif sur une tombe tardive découverte à Drama[4], datée de la deuxième moitié du II^e^ s. av. J.-C., mais dans ce cas le décor peint est d'une qualité très médiocre et les formes sont rendues très schématiquement, de manière presque naïve. Sur la tombe thrace de Kazanlak, douze bucranes avec des guirlandes alternant avec des rosaces, inscrites dans des cercles, ornent la base de l'architrave de la coupole[5]. Des rosaces à deux feuilles rouges affrontées succèdent à des rosaces dont les feuilles sont bleues. Les bucranes sont peints en jaune et brun sur le fond blanc du mortier. Le rendu de ces motifs est, dans ce cas, beaucoup plus réussi que dans la tombe de Drama, sans pour autant acquérir la plasticité des bucranes de la tombe d'Aghios Athanassios. C'est encore dans le contexte funéraire de l'Italie méridionale, et en particulier en Apulie, dans la tombe de Monte Sannace 8[6], que nous retrouvons une représentation de ces motifs, très proche stylistiquement de celle d'Aghios Athanassios. Dans ce cas aussi, une série de bucranes ornés des cordons de perles, alternant avec des patères sphériques, ornent une frise sombre, peinte en bleu noir. Bien que la hauteur de la frise soit de seulement neuf centimètres, la moitié presque de la frise d'Aghios Athanassios, nous retrouvons sur ces deux documents, les mêmes principes d'une exécution libre, employant des couleurs lumineuses en couches épaisses et en coups de pinceaux larges, en taches ou *a macchia*, pour reprendre le terme employé par A. Ciancio dans sa publication de la tombe de Monte Sannace. Des ombres portées ont été surajoutées

[1] Tsimbidou-Avloniti 2005, 147-49.

[2] Andronikos 1980, 46 fig. 23.

[3] Tsimbidou-Avloniti 2005, 26-27, fig. 4.

[4] Koukouli-Chryssanthaki 1976, 303-304 ; Samartzidou 1980, 33, pl. 4 ; Samartzidou 1989, 109-16.

[5] Micoff 1954, 11, pl. VI, VII, VIII, XXVIII.

[6] Ciancio 1985, 56-64 fig. 51-53. Des bucranes et rosaces sont figurés aussi sur le col des vases apuliens (Trendall 1989, fig. 200, 240).

afin de produire un effet de volume, selon une technique qui se rapproche de celle mise en œuvre sur la frise de la tombe d'Aghios Athanassios.

MATERIAUX ET TECHNIQUES

A la différence des autres peintures de la façade, aucun dessin préliminaire, ni peint ni incisé, n'a été constaté sur la frise de la chambre funéraire, la mise en place des motifs s'est faite sur le vif, uniquement au moyen de la couleur. Sur le fronton, nous avons aussi remarqué l'absence d'un dessin préliminaire pour les griffons, mais dans ce cas le modelé des formes n'était pas très réussi, reflétant très probablement une certaine difficulté de la part du peintre dans l'application d'une telle technique. Par ailleurs, sur la frise de la chambre funéraire, le peintre n'a pas employé de compas pour tracer les cercles dans lesquels s'inscrivent les rosaces. La gamme réduite des pigments dont il s'est servi comprend la kaolinite, le cinabre, l'ocre jaune, le bleu égyptien et le noir de carbone (voir tableaux 7.1, 7.5, 7.6 et pl. XIV dans le CD). Il nous semble intéressant de souligner que parmi les pigments identifiés, on a également trouvé du blanc du plomb (AD.1), pigment que l'on a déjà détecté sur une série de peintures macédoniennes mais qui n'a pas été employé pour les autres peintures de la tombe d'Aghios Athanassios. Il s'agit du blanc le plus couvrant et le plus onctueux, qui s'adapte particulièrement bien à des techniques picturales où l'on a des superpositions de couleurs lumineuses sur des surfaces sombres. Le peintre aurait procédé d'abord en appliquant le blanc de kaolinite sur la surface sombre de la frise, composée de noir de carbone mélangé à la chaux (AD.2, AD.3) – il s'agit d'une couche épaisse de mortier noir plutôt que d'une couche picturale –, pour la mise en place des formes principales ; ensuite, il aurait superposé, d'une part, les couleurs vives, comme l'ocre jaune et le cinabre, et, d'autre part, les ombres en un gris dilué, composé de blanc de plomb et d'une très petite quantité de noir de carbone. Les ombres sont appliquées en aplats assez approximatifs et l'on distingue les touches de pinceaux. Contrairement au système de mise en place des ombres adopté pour la frise du symposium et pour les autres éléments figurés en grandes dimensions sur la façade où nous avons constaté que la direction de la lumière venait toujours de gauche et d'en haut, on note ici que les rosaces sont éclairées depuis la droite puisque les ombres sont toutes dessinées sur la partie gauche des motifs. Pour les bucranes au contraire – même si leur pauvre état de conservation ne permet pas une lecture tout à fait satisfaisante – la lumière semble plutôt venir de gauche. Nous constatons, en fait, que dans ce cas, le système de mise en place des ombres, n'est pas créé, comme pour les autres peintures de la tombe, d'une manière uniforme prenant en compte une seule source lumineuse mais qu'il est réalisé de manière approximative.

REMARQUES CONCLUSIVES

La tombe « macédonienne » III d'Aghios Athanassios nous offre un des programmes iconographiques les plus riches que nous aient jusqu'à présent révélés les monuments

funéraires peints de Macédoine. Par ailleurs, l'examen des motifs peints sur le plan stylistique et technique a enrichi de manière significative nos connaissances sur le savoir-faire des peintres et des décorateurs et nous a permis d'effectuer des rapprochements fructueux avec d'autres peintures figurées contemporaines afin de pouvoir mieux estimer la valeur artistique de la peinture macédonienne. Il s'agit d'un monument somptueusement décoré où nous avons eu l'occasion de souligner à plusieurs reprises que les exécutants s'étaient montrés particulièrement soucieux de choisir des matériaux onéreux et d'appliquer des techniques avancées, ce qui reflète en même temps une certaine aisance des commanditaires.

Si sur la « Tombe des Palmettes » la participation de deux peintres différents pour la réalisation des deux grandes compositions, celle de la façade et celle de l'antichambre, nous a semblé fort probable, dans le cas d'Aghios Athanassios il s'avère beaucoup plus difficile de formuler des hypothèses sur le nombre des personnages impliqués dans la décoration du monument. En effet, malgré les différences notables que nous avons signalées sur le plan stylistique aussi bien que dans la gamme des couleurs employées pour la réalisation de différents motifs figurés, comme pour la scène de banquet et les deux guerriers de part et d'autre de la porte, nous reconnaissons en même temps un nombre d'éléments communs dans le processus de leur exécution. En premier lieu nous pouvons signaler des similitudes dans la mise en œuvre des étapes préliminaires : le dessin peint en gris dilué, qui aurait servi pour la mise en place des figures et qui est entièrement recouvert par la couleur dans une phase ultérieure de l'exécution, semble avoir été effectué de la même manière sur toutes les peintures figurées de la façade, à l'exception du tympan où les motifs sont peints directement sur un fond sombre. La même technique picturale à la détrempe semble avoir été choisie pour appliquer les pigments. Pour les boucliers et la scène du banquet ont été employés les mêmes pigments et l'on a aussi détecté des mélanges identiques pour la création de certaines teintes, comme le vert par exemple. Le système d'ombrage présente aussi des analogies, puisque nous avons vu que les ombres se dessinent plutôt par aplats de couches colorées uniformes et l'emploi des hachures reste particulièrement restreint. Enfin, le même souci dans l'exécution, ainsi que dans les corrections, et la même sensibilité dans l'application de la couleur semblent avoir conditionné la réalisation de l'ensemble des peintures. Ce fait conduit à penser que même si plusieurs artistes avaient collaboré à ce projet, ils ont dû suivre un certain nombre d'indications suggérées très probablement par un maître d'œuvre. En revanche, la peinture du tympan témoigne d'une réalisation plus hâtive et moins élaborée, mais ici aussi nous retrouvons les mêmes pigments et une technique d'exécution qui n'est pas sans analogies avec les techniques du reste des peintures figurées. En effet le seul élément du décor où l'on constate la présence d'un pigment – le blanc de plomb – qui n'a pas été détecté sur les motifs peints de la façade, ainsi que l'application d'une technique picturale différente, est la frise située à l'intérieur de la chambre funéraire. Et dans ce cas, nous pouvons suggérer avec moins d'incertitude peut être, l'implication d'un artiste ou d'un peintre décorateur dont le style et la technique se distinguent nettement des peintures figurées de la façade.

33. AGHIOS ATHANASSIOS / TOMBE A CISTE 1994

(pl. 103)

Il s'agit d'une tombe à ciste découverte intacte sur le côté Nord-Ouest du tumulus d'Aghios Athanassios, durant les fouilles de 1994[1]. L'entrée de la tombe avec chambranle dorique en relief, en forme de *Pi*, était fermée par trois grosses pierres de taille. L'arrangement du mur d'entrée, orienté vers l'Est, en pseudo-façade de tombe macédonienne, présente un intérêt particulier. Il s'agit en fait d'un mur construit en briques crues mesurant de 2,84 m à 3,60 m de largeur pour une hauteur de 2,44 à 2,54 m, enduit d'un mortier blanc assez régulier, qui se termine vers le haut en une légère courbe aux extrémités soulevées, dans une tentative pour évoquer de vrais acrotères. Derrière ce faux mur les dimensions intérieures de la chambre funéraire ne dépassent pas en largeur 1,45 m et en longueur 2,40 m, pour une hauteur de 1,70 m. Un arrangement en faux mur analogue à été observé sur une autre tombe découverte à Aghios Athanassios en 1993[2]. Les grandes dimensions du monument pour une tombe à ciste le classent, selon le fouilleur, parmi le groupe des tombes à ciste monumentales qui auraient précédé la construction des tombes « macédoniennes »[3]. Cependant, comme nous l'avons souligné dans la première partie de cette étude, nous ne pouvons pas tracer une évolution chronologique nette depuis la construction des tombes à ciste et jusqu'à l'apparition des tombes à coupole. Des solutions intermédiaires entre des tombes à ciste de grandes dimensions et des tombes « macédoniennes » se pratiquent encore dans le dernier quart du quatrième et le troisième siècle av. J.-C.[4].

L'intérieur de la tombe est enduit de mortiers à base de chaux pour le sol et les parois, et à base d'argile pour le plafond. De bas en haut, une zone de 0,50-0,53 m indiquant le toichobate est colorée en gris bleu et une zone haute de 0,80-0,83 m en rouge, au-dessus de laquelle court une frise à fond blanc où sont figurés des objets qui évoquent l'univers féminin[5]. Le mobilier et les objets déposés dans la tombe ont été présentés analytiquement par le fouilleur[6], qui propose une datation pour le monument vers la fin du IV^{e} s. av. J.-C.

---

[1] Tsimbidou-Avloniti 1994, 233-34 ; Tsimbidou-Avloniti 1996, 431 ; Tsimbidou-Avloniti 2000.

[2] Tsimbidou-Avloniti1993a, 254-55 fig. 9.

[3] Tsimbidou-Avloniti 2000, 545.

[4] Andronikos 1987a, 8. Un des exemples les plus parlants est la tombe à ciste monumentale découverte en 2001, à Pella (Lilimbaki-Akamati 2001).

[5] S. Walker, « Women and housing in Classical Greece : the archaeological evidence », *in* : A. Cameron et A. Kuhrt (éd.), *Images of Women in Antiquity* (Londres 1983) 81-91 ; F. Lissarrague, « Images du gynécée », *in* : Veyne *et al.* 1998, 161-72.

[6] Tsimbidou-Avloniti 2000, 557-66.

LE DECOR PEINT

La frise qui court sur les trois parois de la tombe – Sud, Ouest et Nord – est haute de 0,35 m. La paroi Est, où est située l'entrée, est restée sans décoration, très probablement faute de manque d'espace. Sur le mur Ouest, le centre de la frise est occupé par la représentation d'un coffret fermé de forme rectangulaire avec aux coins des montants apparents qui prolongent aussi les pieds[1]. Il est vu en perspective d'en bas, sans que l'on puisse cependant distinguer le fond comme le suggère le fouilleur, puisque le coffret repose sur une ligne continue qui forme le sol. Un petit triangle que l'on distingue sur le revers du couvercle indiquerait peut-être un enfoncement de sa face interne, traitement visible sur certaines cistes à couvercle ouvert représentées sur des vases apuliens[2]. Sur les deux côtés latéraux du coffret ont été peints des motifs décoratifs végétaux (branchages de myrte ?) en forme de triangles rendus en gris noir qui alternent avec des triangles plus petits, peints en gris bleu. Le bord du couvercle, peint en jaune orangé est décoré aussi de triangles minuscules peints en rouge au-dessous desquels est tracée une ombre en gris dilué. Des coffrets rectangulaires portant un décor de triangles analogue sont figurés sur la paroi Ouest de la tombe à ciste II d'Aineia[3] et à l'intérieur de la tombe à ciste T1. Secteur L récemment mise au jour à Amphipolis[4], ainsi que sur le tympan da la tombe 15 Safab à Arpi en Apulie[5]. La représentation des meubles de rangement transportables, qui sont suspendus à des clous sur les parois des tombes féminines, parmi d'autres *paraphernalia* domestiques qui renvoient au gynécée, est assez fréquente en Macédoine. Nous avons déjà signalé leur présence à Pella, sur les parois des tombes à ciste II.1976 et 4.1989[6] ainsi qu'à l'intérieur de la chambre funéraire de la tombe « macédonienne » C.1994[7]. Nous retrouvons des types de coffrets différents sur les parois des tombes à ciste II et III d'Aineia, et dans des contextes iconographiques différents, comme sur la kliné peinte de la tombe « macédonienne » I d'Amphipolis[8] et sur le tympan de la tombe de Phoinikas[9]. Des coffrets ou cistes sont aussi figurés sur les parois des tombes de Paestum, contemporaines ou presque des peintures macédoniennes, où est souvent évoqué

---

[1] Sur l'emploi et la représentation des coffrets ou des cistes, voir Richter 1966, 72 sq. ; G. A. Mansuelli, « Cista », *EAA* II (1959) 649-97 ; W. Deonna, *Le mobilier Délien, Délos XVIII* (Paris 1938) ; E. Brümmer, « Griechische Truhenbehälter », *JdI* 100 (1985) 1-168.

[2] Voir par exemple la ciste représentée sur la péliké de Genève, collection Chamay, du peintre de ce nom (*RVAp*, vol. 1, 426 n° 57 pl. 156 fig. 1), sur le couvercle d'une boîte cylindrique apulienne de la collection Chan (A. Cambitoglou, J. Chamay, *Céramique de Grande Grèce. La collection de fragments Herbert A. Cahn* [Genève 1997] 262-63), sur la loutrophore du Groupe de la Métope avec scène de *naïskos* (*RVAp*, Supp. 1, 72 n° 18/16e pl. X4) ou sur un lébès gamikos d'un peintre proche de celui de Copenhague 4223 (Cambitoglou *et al.* 1986, 95). Sur de vrais couvercles portant des cistes voir Richter 1966, 72.

[3] Vokotopoulou 1990, 44-46 pl. 1, 4, 22, 23.

[4] Malama 2002.

[5] Mazzei 1995, 210 fig. 138.

[6] Karamanoli-Siganidou 1976, 261 pl. 201b ; Karamanoli-Siganidou 1981, 319-20 ; Lilimbaki-Akamati 1989, 92 ; Lilimbaki-Akamati 1989-1991, 85-86 pl. 19b.

[7] Chrysostomou 1994, 55.

[8] Lazaridis 1993, 80-81 fig. 44.

[9] Tsimbidou-Avloniti 2005, 48, pl. 4.

l'intérieur d'un espace domestique, comme sur les tombes 58, 114 d'Andriuolo ou sur la tombe X de Laghetto[1]. Nous trouvons de nombreuses représentations de boîtes ou récipients domestiques que tiennent dans leurs mains des personnages variés, surtout des femmes, ou qui pendent dans le champ de l'image sur la céramique italiote et plus particulièrement apulienne[2]. Le coffret peint d'Aghios Athanassios, qui selon toute vraisemblance évoque un coffret en bois, est situé juste au-dessus d'une vraie larnax recouverte en feuille d'argent appuyée sur une base de pierre enduite de mortier blanc, démontrant de manière très nette que la peinture dans ce cas ne cherche pas forcément à remplacer des objets réels offerts au défunt, comme certains chercheurs l'ont pensé pour l'iconographie de la céramique apulienne[3]. Malgré son exécution assez sommaire, qui explique très probablement le jugement plutôt négatif porté par le fouilleur sur le rendu de la perspective[4], le coffret d'Aghios Athanassios nous offre une des meilleures représentations peintes de ce type d'objet, vu d'en bas. Il suffit en fait de le comparer aux coffrets ou boîtes des autres tombes à ciste de Macédoine, comme la tombe II d'Aineia où les effets de perspective sont complètement fautifs, mais aussi aux nombreuses représentations de cistes plus simplifiées, sur la céramique italiote.

Un objet inhabituel de forme cylindrique, peint en rouge, est figuré sur le sommet du coffret, derrière lequel se distingue à peine un autre objet similaire en jaune dilué. Selon la suggestion du fouilleur il pourrait s'agir de rouleaux de papyrus[5], hypothèse qui se trouve en fait confirmée par la découverte de la tombe à ciste monumentale de Pella où sont figurés des rouleaux de papyrus dans les mains des personnages qui ornent les quatre parois de la tombe, faisant allusion aux activités intellectuelles du défunt[6]. Signalons à ce propos que sur l'une des parois peintes de la tombe à ciste 1994 de Dervéni[7] apparaît aussi, derrière une paire de chaussures blanches, un objet cylindrique non identifié par le fouilleur, dont la forme et la couleur sont comparables à celui d'Aghios Athanassios, et qui à mon avis correspondrait aussi à un rouleau de papyrus. La représentation des rouleaux au sommet du coffret pourrait indiquer, comme le suggère M. Tsimbidou-Avloniti, que celui-ci servait à contenir des papyrus, de manière analogue aux *alabastrothekai*, des cistes destinées à

---

[1] Pontrandolfo, Rouveret 1992, 153, 176-77, 213-15.

[2] Trendall 1989, voir par exemple, fig. 96, 101, 150,181, 185, 189, 191, 194, 232, 236, 242, 263, 269.

[3] Smith 1972, 197 et 212 sq.

[4] Tsimbidou-Avloniti 2000, 552.

[5] Pour des parallèles peints hors de Macédoine voir Walter-Karydi 1988, 332-33 pl. 95 ; Arvanitopoulos 1928, 143-64 pl. I ; 162-63 pl. X ; Walter-Karydi 1988, 332-33 pl. 95 ; Batsiou-Efstathiou 2001, 43 fig. 54. Sur la représentation des papyrus dans l'art antique en général, voir Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst* (Leipzig 1907) 248 sq. ; E. Pfuhl, « Zur Darstellung von Buchrollen auf Grabreliefs », *JdI* 22 (1907) 113-32 ; H. R. Immerwahr, « Book Rolls on Attic Vases », *in* : C. Henderson Jr. (éd.), *Classical, Medieval and Reanaissance Studies in Honor of Berthold Louis Ullman* (Rome 1964) 17-48 ; *id.*, « More Book Rolls on Attic Vases », *AntK* 16 (1973) 143-47 ; Oakley 2004, 43 fig. 17. Sur la représentation des coffrets dans des scènes de gynécée sur la céramique attique, en particulier sur les lécythes, voir E. Götte, *Frauengemachbilder in der Vasenmalerei des fünften Jarhunderts* (Munich 1957) 73-76.

[6] Lilimbaki-Akamati 2001.

[7] Tzanavari 1996, 467-68 fig. 11-12.

contenir des alabastres mentionnées par G. Richter[1]. En fait, il existe des cas où un alabastre est figuré au sommet d'une ciste peinte, renvoyant très probablement à l'emploi particulier de ces contenants[2]. Nous avons déjà signalé la représentation d'une boîte à couvercle courbe qui très probablement servait à contenir des rouleaux sur la tombe à ciste 2001 de Pella[3], mais il existe également des scènes de gynécée où l'on a des représentations de femmes qui tiennent des rouleaux déployés devant elles, comme par exemple sur un lécythe à figures rouges du peintre de Klügmann[4] et sur une hydrie à figures rouges attribuée au peintre des Niobides[5], où est évoqué un groupe des femmes musiciennes dans un milieu lettré et cultivé[6]. La partie gauche de la paroi Ouest présente de grosses pertes d'enduit et il ne reste que quelques traces des objets représentés primitivement à côté du coffret rectangulaire. Il s'agit de la partie postérieure d'une paire de chaussures en cuir souple[7], peintes en jaune clair avec des touches occasionnelles d'azur, peut-être pour indiquer les ombres. Les coutures et les semelles sont indiquées en rouge vif et noir. Des chaussures en cuir souple, très proches de celles d'Aghios Athanassios, sont figurées sur la tombe à ciste 1994 de Dervéni[8] et nous trouvons de nombreux parallèles aussi sur la céramique italiote[9], ainsi que sur la panse de deux hydries de type Hadra provenant d'Alexandrie[10]. A droite du coffret, toujours sur le mur Ouest, l'on distingue les traces d'un bonnet (*κεκρύφαλος*) rendu en blanc cassé, dont les

[1] Richter 1966, 72.

[2] Voir par exemple la cratère en cloche de Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek H46, inv. 2249 (*RVAp*, vol. 1, 387 n° 212 ; pl. 132 fig. 1).

[3] Lilimbaki-Akamati 2001. De nombreuses représentations de *volumen* et/ou de *scrinia*, boîtes cylindriques contenant des rouleaux, figurent sur des peintures murales romaines, en particulier dans des scènes concernant les *instrumenta scriptoria* et dans des scènes religieuses, mais aussi dans des scènes comportant des portraits. Voir par exemple les peintures trouvées dans la maison de L. Caecilius Jucundus à Pompéi, qui faisaient partie d'une série d'*instrumenta scriptoria* (Croisille 1965, pl. 204-206 ; R. Cassanelli, P. L. Ciapparelli, E. Colle, M. David, S. De Caro, *Maisons et monuments de Pompéi dans l'ouvrage de Fausto et Felice Niccolini* [Paris 1997] 180 ; C. Blum, « Fresques de la vie quotidienne à inscriptions peintes en Campanie », *Bulletin de Liaison*, n° 13 [Paris 2002] 27, avec références) ou le portrait du poète Ménandre, assis dans un fauteuil et tenant de sa main gauche un *volumen* déroulé, dans la maison de Quintus Poppaeus, dite de Ménandre à Pompéi (M. Bieber, *The History of Greek and Roman Theater* [Princeton 1961] 91 sq. ; M. Gigante, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei* [Naples 1979] ; M. Borriello, A. D'Ambrosio, S. De Caro, P. G. Guzzo, *Pompei, Abitare sotto il Vesuvio*, catalogue d'exposition [Ferrara 1996] 65-73 ; C. Blum *op. cit.*, 19).

[4] Louvre, CA 2223 (Richter 1966, fig. 394).

[5] Ex-collection Embiricos : vente Christie's Londres, 28.4.1993, n° 23. C. Bérard *et al.*, *La Cité des images* (Lausanne-Paris 1984) 86 fig. 124.

[6] F. Lissarrague *op. cit.*, 170-71 fig. 22.

[7] K. Erbacher, *Griechisches Schuhwerk* (Wurtzbourg 1914) ; E. Touloupa, « Καττύματα τυρρηνικά – κρηπίδες ἀττικαί », *ΑΔ* 28 (1973) *Μελέτες* 116-37 ; Dohan Morrow 1985 ; E. S. Paraskevaïdis, « Τα υποδήματα των αρχαίων Ελλήνων », *Πλάτων* 38 (1986) 26-33.

[8] Tzanavari 1996, 468.

[9] Voir par exemple la paire de chaussures posées sur un repose-pieds, représentées sur une hydrie du peintre de Naples (2585), Trendall 1989, fig. 402.

[10] Brown 1957, 61 n° 42 et 43 pl. XXXIV, XXXV, 1.

lacets, destinés à être noués sous le menton, pendent au-dessous[1]. Des touches de pinceaux en gris et rouge dilué ont été appliquées pour rendre des ombres.

Un autre bonnet similaire, peint en nuances de rouge, est figuré suspendu au mur sud de la tombe et nous retrouvons des parallèles peints de ce type d'objet sur le mur Est de la tombe d'Aineia II[2]. A côté du cécryphale, vers l'extrémité Ouest de la paroi, est représentée une paire de sandales[3] suspendues au mur, dans un raccourci très audacieux. Les fins lacets sont peints en gris noir, la partie intérieure des semelles en rose foncé et leur forme extérieure est délimitée en noir. Il s'agit de la représentation la plus réaliste que nous connaissions jusqu'à présent d'un tel objet, dessiné avec précision et coloré avec une grande sensibilité. On trouve pour les souliers d'Aghios Athanassios un proche parallèle au centre d'une stèle d'Athènes en marbre peint, datée vers la fin du V^{e} et le début du IV^{e} s. av. J.-C.[4]. Dans ce cas, le soulier gauche est représenté aplati sur la semelle blanche et le droit le recouvre en partie, de telle manière que l'on ne puisse distinguer les lacets que du côté gauche : peints en gris dilué, leur exécution habile et raffinée les rapproche stylistiquement des sandales d'Aghios Athanassios. M. Tsimbidou-Avloniti[5] souligne la survie de ce thème iconographique sur une tombe à chambre romaine tardive de Corinthe[6], sur les parois de laquelle nous retrouvons l'arrangement paratactique des divers objets peints, domestiques ou personnels, du défunt.

De très pauvres traces d'un objet, qui avait pu correspondre à un alabastre[7], suspendu obliquement au mur, peint en jaune, ainsi que les restes d'une espèce d'étoffe rendue dans

---

[1] Nous trouvons de nombreuses figurations du *sakkos*, un bonnet qui servait à la coiffure des femmes, plus long que le cécryphale, sur les lécythes à fond blanc du peintre d'Achille (Tzahou-Alexandri 1998, voir par exemple les pl. 14, 17, 28, 31, 33, 35, 44, 48). Sur la coiffure féminine voir L. Byvanck-Quarles van Ufford, « La coiffure des jeunes dames d'Athènes au second quart du 5ème siècle av. J.-C. », *in* : *Enthousiasmos. Essays on Greek and Related Pottery Presented to J. M. Hemelrijk* (Amsterdam 1986) 135-40.

[2] Vokotopoulou 1990, 44 pl. 4a, 23a, où l'auteur propose des parallèles avec les cécryphales des protomés féminines représentées sur les cols des vases apuliens (*RVAp* II, pl. 285-93).

[3] *RE* I A2 (1920) 2257. Sur les nombreuses représentations de sandales dans l'art grec, voir Erbacher *op. cit.*, 25 sq. ; Dohan Morrow 1985, 143-46 ; K. Kovacsovics, « Ein Sandalenfund aus dem Kerameikos », *AM* 99 (1984) 165-73. Sur la déposition de vraies sandales à l'intérieur des tombes, voir Kurtz-Boardman 1971, 211 sq. Sur les souliers à semelles d'argent et d'or que portait la défunte dans deux tombes de Vergina, voir Kottaridi 1996, 86 et Kottaridi 2004. Sur l'iconogrpahie de la sandale comme signe de bon passage et de prospérité dans les préparatifs du mariage, voir J. Oakley, R. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens* (Madison 1993) 18 fig. 30, 31. Sur la théorie selon laquelle les sandales en tant qu'offrandes funéraires indiqueraient le statut célibataire de la défunte, voir I. Papapostolou, « Ελληνιστικοί τάφοι της Πάτρας I », *ΑΔ* 32 (1977) *Μελέτες* 337 ; Themelis, Touratsoglou 1997, 89.

[4] Robertson 1959, 157. Sur cette stèle, exposée au Musée du Céramique, sont aussi figurés en haut une bandelette rouge et brune, à laquelle sont suspendus divers accessoires d'athlètes (flacon à huile rond et strigile), en bas un petit chien qui appuie ses pattes de devant sur un lécythe renversé sur le flanc dont on distingue l'embouchure en raccourci sur la gauche.

[5] Tsimbidou-Avloniti 2000, 555.

[6] D. Pallas, « Νεκρικὸν ὑπόγειον ἐν Κορίνθῳ », *ΠΑΕ* (1969) 121-34 pl. 137-144.

[7] Nous retrouvons des alabastres peints sur la paroi Nord de la tombe II d'Aineia (Vokotopoulou 1990, 41 pl. 1) et sur la tombe à ciste d'Amphipolis-Kastas (Lazaridis 1993, 83 fig. 109). De nombreux alabastres peints, figurant parmi des aryballes, des bandelettes et des couronnes rendus en trompe-l'œil, occupent la frise horizontale d'une tombe à chambre de Panticapée (Rostovtseff 1913-1914, pl. 26-27).

les mêmes nuances de jaune que l'alabastre complétaient primitivement, selon toute vraisemblance, le décor peint du mur Sud. Sur la paroi Nord, la chute des enduits n'a pas permis de restituer dans son ensemble le décor peint original. Quelques pauvres restes de mortiers sur l'extrémité est de la paroi sont les seuls préservés en place et le fouilleur y reconnaît la forme d'un miroir, peint en jaune doré, suspendu obliquement par un petit trou de suspension. Des miroirs peints décorent les parois de la tombe à ciste II.1976 et la tombe « macédonienne » C de Pella[1], la tombe à ciste d'Amphipolis-Kastas[2], la tombe II d'Aineia[3] et la tombe 1994 de Dervéni[4]. De nombreuses représentations de cet objet si familier dans la toilette féminine, mais qui accompagne aussi le défunt dans l'au-delà, déposé comme offrande dans les tombes, apparaissent sur les lécythes à fond blanc[5] et sur les vases apuliens où il figure soit entre les mains des femmes représentées dans une attitude de coquetterie[6], soit suspendu dans le champ de l'image[7]. Un autre récipient fréquemment représenté dans des scènes de gynécée est la pyxide, comme celle qui a été restituée par le recollage de nombreux fragments d'enduits, et qui devait être peinte sur la paroi Nord de la tombe d'Aghios Athanassios. Il s'agit d'une pyxide cylindrique à couvercle fermé, peinte en jaune brun et délimitée par une couleur mauve, portant sur la panse un décor de triangles disposés en deux registres séparés par une zone médiane, décorée d'une ténia rouge. L'objet est vu d'en bas, suspendu par une bandelette en gris bleu, de manière à pouvoir distinguer son fond sombre, dans un raccourci assez habile. La pyxide peinte la plus proche de celle d'Aghios Athanassios est celle de la tombe III d'Aineia[8], tandis que sur les tombes de Pella[9] et de Dervéni[10], ces objets sont peints dans une couleur uniforme, sans décoration[11].

Enfin, parmi les fragments d'enduits peints recueillis sur le sol de la tombe, il y en a qui correspondent au corps d'une colombe en gris bleu, aux pattes rouges, qui selon toute vraisemblance occupait une partie du mur nord, puisque chaque paroi devait porter initialement trois sujets peints. La colombe peinte est un sujet attesté dans la plupart des tombes à ciste peintes féminines de Macédoine. Nous avons déjà signalé sa présence sur les tombes de Palatitsia[12], de Kopanos[13] et de Pella[14] et nous la retrouverons sur les tombes 1994

[1] Karamanoli-Siganidou 1976, 261 pl. 201b.

[2] Lazaridis 1993, fig. 44.

[3] Vokotopoulou 1990, 44 pl. 2.

[4] Tzanavari 1996, 468.

[5] Oakley 2004, 46 fig. 18-19 ; 52 fig. 26 ; 81 fig. 48.

[6] Trendall 1989, fig. 188, 197, 214, 229, 236.

[7] Trendall 1989, fig. 212, 248, 257.

[8] Vokotopoulou 1990, 52 pl. 44.

[9] Karamanoli-Siganidou 1976, 261 pl. 201b.

[10] Tzanavari 1996, 468.

[11] Sur les nombreuses représentations de pyxides sur les vases apuliens, voir Trendall 1989, par exemple les fig. 177, 186, 224, 232, 245, 255, 269.

[12] Andronikos *et al.* 1989, 348-49 fig. 2.

[13] Missaïlidou-Despotidou 1990, 127-34 fig. 17.

[14] Karamanoli-Siganidou, *supra*.

de Dervéni[1], II d'Aineia[2] et sur les tombes d'Amphipolis-Kastas[3] et la tombe à ciste T1/Secteur L[4].

MATERIAUX ET TECHNIQUES

L'application des enduits pour la préparation des parois intérieures de la tombe présente un intérêt particulier. L'analyse minéralogique des constituants des mortiers nous a apporté les informations suivantes[5] : une première couche de mortier assez rugueuse à base d'argile (agrégat) et de chaux (liant), auquel ont été ajoutées des fibres organiques (très probablement de la paille de blé[6]), a été appliquée pour égaliser la surface des pierres et pour couvrir leurs joints montants. Il s'agit d'un mortier de couleur gris beige grossier et qui présente une adhérence moyenne sur son support par rapport aux mortiers à base de chaux. Ensuite une deuxième couche d'enduit composée d'une petite quantité d'argile mélangée à du sable[7] et à de la chaux fut appliquée à partir de la zone rouge. Enfin, une troisième couche blanche d'enduit fin, composée de chaux et de poudre de marbre, fut réservée uniquement à la frise destinée à recevoir le décor peint. Nous constatons en fait une augmentation progressive du nombre des couches d'enduit de bas en haut ainsi qu'un plus grand raffinement de leur qualité et une meilleure élaboration de leur application.

Les pigments employés par le peintre ont été identifiés comme des oxydes de fer plus ou moins purs – hématite et acagonite pour le rouge, gœthite pour le jaune – et du bleu égyptien de qualité moyenne pour le bleu. Le mauve résulte d'un mélange du bleu égyptien à un pigment rose qui très probablement correspond à un colorant organique de nature végétale. Le rose foncé des sandales est produit par un mélange d'ocre rouge et de calcite. Le gris noir est identifié comme un pigment que nous n'avons jusqu'alors rencontré sur aucune autre peinture de Macédoine, ni à ma connaissance sur aucune autre peinture ancienne, la fayalite[8], un silicate ferreux appartenant à la famille des olivines, qui une fois broyé et mélangé à la chaux produit des teintes de gris. A la différence des autres peintures que nous avons examinées, où le noir a été toujours identifié comme un noir organique d'origine végétale, dans ce cas on a préféré l'emploi d'un minéral. En ce qui concerne la technique d'exécution, il nous semble probable que dans ce cas aussi a été mise en œuvre une technique *a tempera*.

---

[1] Tzanavari, *supra*.

[2] Vokotopoulou 1990, 44 pl. 2.

[3] Lazaridis, *supra*.

[4] Malama, *supra*.

[5] Les analyses minéralogiques des mortiers et des pigments que nous présentons ici ont été réalisées par A. P. Spathi, au département de chimie inorganique à l'université de Thessalonique.

[6] Les matériaux fibreux augmentent la résistance à la traction du produit final, qui est très faible, et peuvent améliorer la résistance à l'eau, en provoquant une meilleure connexion entre les feuillets d'argile et en entravant la dispersion (Torraca 1986, 101).

[7] L'ajout du sable est utile en tant que charge inerte pour réduire la contraction au moment du séchage et éviter les fissures (Torraca 1986, 100).

[8] *Minéraux* 94 ; *Dana's Minerals* 274.

La différence, dans le choix et la manipulation des matériaux, entre la tombe « macédonienne » III que nous venons d'examiner et la tombe à ciste d'Aghios Athanassios est, en effet, très parlante. Nous ne retrouvons guère sur la tombe à ciste la richesse et la qualité élevée des matériaux qui ont été employés sur la tombe III, ni le soin dans leur application, à partir des étapes préliminaires et jusqu'aux étapes picturales. Le peintre de la tombe à ciste d'Aghios Athanassios, malgré sa palette limitée et les restrictions économiques qui lui étaient peut-être imposées (c'est surtout la différence dans l'application du mortier sur les différentes zones des murs qui nous conduirait à cette hypothèse), a réussi à rendre avec habileté les formes et les couleurs des objets suspendus ou posés sur un sol dans un espace tridimensionnel. La qualité de leur exécution apparaît avec évidence si on les compare aux autres peintures de ce genre, c'est-à-dire à d'autres frises où figurent des objets, plutôt naturellement qu'aux peintures représentant des figures humaines, dont l'exécution nécessite souvent des approches artistiques plus avancées.

34. PHOINIKAS / TOMBE « MACEDONIENNE »
(pl. 104-106)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT

Il s'agit d'une tombe « macédonienne » monumentale, d'ordre dorique, mise au jour en 1987[1]. La tombe se compose d'une ample chambre funéraire mesurant 4,04 m de large sur 4,56 m de long. La largeur maximale de la façade est de 4,96 m pour une hauteur de 5,68 m. Elle est flanquée de deux pilastres portant des chapiteaux, supportant un entablement qui se compose d'une architrave saillante, d'une frise avec triglyphes et métopes portant un décor peint, surmontée d'un fronton (pl. 104.1). Un enduit blanc lissé recouvre ses surfaces. L'ouverture de la tombe, haute de 2,86 m, était fermée de l'extérieur au moyen de gros blocs de tuf. Son encadrement dorique en stuc conserve encore aujourd'hui une coloration vive en jaune et rouge qui s'accorde harmonieusement avec celle de l'entablement. Sur le tympan du fronton sont visibles les restes d'une composition figurée qui autrefois complétait le programme décoratif de la tombe.

L'intérieur de la chambre sépulcrale présente un arrangement inhabituel, qui consiste en deux grands socles affrontés en forme d'autel, posés sur des bases rectangulaires, et deux banquettes reposant sur trois pieds en forme de pattes de lion, qui avaient servi selon toute vraisemblance à déposer des offrandes pour les défunts (pl. 104.2). Les pilleurs qui avaient dérobé le mobilier avaient provoqué aussi des dégâts importants sur les socles. L'application de mortiers colorés et l'élaboration de la bande qui court sur les quatre parois de la chambre, moulurée comme un entablement ionique, témoignent du soin particulier accordé à la

[1] Tsimbidou-Avloniti 1987, 261-68 ; Tsimbidou-Avloniti 1989, 1645-48 ; Tsimbidou-Avloniti 2002, 69-75 ; Tsimbidou-Avloniti 2005, 19-86, pl. 1-23.

réalisation du décor. Parmi les pauvres restes du mobilier recueilli durant la fouille, de petits morceaux de figurines en ivoire attirent l'attention, qui faisaient autrefois partie des marqueteries fines appliquées sur les deux klinés installées dans la chambre funéraire pour le couple de défunts. D'après l'examen des vestiges du mobilier le fouilleur situe la tombe dans le dernier quart du IV^{e} s. av. J.-C.

SUR LA POLYCHROMIE DES ELEMENTS ARCHITECTURAUX DE LA FAÇADE (pl. 106.1)

Nous retrouvons sur la façade de la tombe de Phoinikas la polychromie typique composée de rouge, de bleu et de jaune, avec une faveur accordée à des tons jaunâtres qui la distingue du reste des façades que nous venons d'examiner[1]. Les chapiteaux de pilastres comportent un collet peint en bleu vif directement sur l'enduit blanc, couronné d'un *kymation* dorique peint en rouge et bleu, d'une moulure blanche et, tout en haut, d'une plinthe colorée en rouge. Le chambranle qui orne la baie de l'entrée porte une coloration en jaune sur la bande lisse et rouge sur le listel qui la borde. C'est le seul cas où nous rencontrons l'application de couleurs vives sur cet élément de la façade, qui d'habitude imite la surface lisse du marbre blanc. La moulure saillante de la frise est rendue en rouge, les triglyphes et les gouttes sont rendus en bleu noir. Au centre des métopes sont peintes des phiales dorées[2], réalisées à l'aide d'un compas dont le tracé se distingue nettement sous éclairage rasant. Signalons le rendu des ombres, que le peintre a indiquées en superposant des touches d'ocre rouge à la surface en jaune vif des phiales métalliques, pour évoquer au moyen du clair-obscur un effet de troisième dimension. Le seul autre cas où les métopes comportent une décoration peinte figurée est la « Tombe du Jugement » à Lefkadia. Le fronton triangulaire qui couronne la façade, comporte une corniche horizontale ornée d'un *kymation* dorique peint en rouge et bleu qui se répète sur la corniche rampante, surmontée d'un ruban jaune et d'une fausse sima ornée d'une série de palmettes peintes alternant avec des fleurs de lotus schématisées, perpendiculaires à la pente du fronton. Les motifs végétaux sont rendus en blanc sur un fond bleu vif du même ton que celui appliqué sur le collet des chapiteaux. Les couleurs ont été obtenues au moyen des pigments que nous rencontrons couramment sur les façades des tombes macédoniennes comportant de la polychromie : il s'agit des oxydes ferriques pour le jaune et le rouge, du bleu égyptien pour le bleu, enfin du noir de carbone. L'emploi sélectif du cinabre a été constaté sur le listel rouge vif du chambranle[3]. L'examen en GC-MS de l'échantillon F.I4, pour déterminer la nature du liant employé, a confirmé la présence d'une gomme végétale (gomme adragante) mélangée à une gomme d'arbre fruitier et des traces de

[1] Signalons une prédilection pour le jaune également sur la façade ionique de la tombe « macédonienne » II d'Aghios Athanassios (Pandermalis 1972, 178 n° 10 ; Rhomiopoulou 1973-1974, 677 pl. 487, a-c ; Andreou 1988, 24 n° 1 pl. 1-2) où les parois de part et d'autre de l'ouverture de la chambre funéraire étaient revêtues d'un enduit coloré en jaune et sur la façade de la « Tombe Kinch » à Lefkadia où les métopes étaient colorées en jaune clair (Kinch 1920, 285).

[2] Nous avons déjà constaté la représentation d'une phiale dorée sur le centre du tympan de la tombe « macédonienne » III d'Aghios Athanassios.

[3] Tsimbidou-Avloniti, Brecoulaki 2002, 118-19.

protéine, ce qui implique la mise en œuvre d'une technique mixte à la détrempe et *a tempera*, comparable à celle employée sur la tombe d'Aghios Athanassios.

LA SCENE FIGUREE DU TYMPAN (pl. 105)

Le très mauvais état de conservation de la composition figurée qui ornait le tympan ne permet pas de reconstruire la totalité des figures et des objets représentés, dont la plupart restent indistincts[1]. Affaiblies par l'usure du temps, les couleurs sont sensiblement ternies et les seules figures que l'on reconnaît assez nettement sont celles de deux guerriers macédoniens en position couchée qui occupent les deux extrémités du tympan, et flanquent une figure centrale assise, représentant le défunt dans une scène de *dexiosis*. D'après la restitution de la peinture réalisée par A. Faklari, le guerrier qui occupe l'extrémité gauche du tympan s'appuie sur un bouclier et tient une lance (pl. 105.1). Devant ses pieds est posée une ciste entrouverte. Derrière lui sont préservées les traces d'un meuble, qui correspondent peut-être à une table. Le centre de la composition est gravement endommagé, mais il est possible de distinguer les contours d'un groupe de figures se dirigeant vers le défunt. La forme d'un cheval se détache sur le fond sombre du tympan qui devait primitivement reprendre la coloration habituelle en bleu noir (pl. 105.2). Derrière le cheval, vers l'extrémité droite, est posé un bouclier à côté d'une espèce de pilier, devant lequel est tracée la figure qui occupe l'extrémité droite du tympan, et tient de sa main droite un objet indistinct, peut-être un casque. Le fouilleur rattache cette scène à la descente du défunt dans l'au-delà, où il est accueilli par un de ses parents, peut-être son père, et où il rejoint ses vieux compagnons. Il s'agit d'une iconographie qui nous est très familière par les stèles funéraires attiques, et qui est reprise sur un certain nombre des stèles peintes de Vergina que nous avons déjà examinées. La conservation lacunaire de la polychromie sur le tympan ne permet pas de reconstruire la gamme exacte des pigments employés par le peintre, nous observons toutefois des tons du rouge, du jaune et du brun qui renvoient à des ocres, ainsi que le bleu du fond qui sans doute correspond à du bleu égyptien. En ce qui concerne la technique d'exécution, nous pensons que c'est la détrempe, comme il a été attesté pour la réalisation des motifs architecturaux.

LA POLYCHROMIE DE LA CHAMBRE FUNERAIRE

L'application des mortiers colorés sur les parois de la chambre funéraire et sur la voûte témoigne d'une grande habileté technique, comparable à celle que nous avons mise en évidence dans la tombe III d'Aghios Athanassios (voir tableaux 8.1-3 et pl. XV, XVI dans le CD). Coloré en jaune, le mortier qui recouvre les parois de la chambre a été obtenu par un mélange, dans la couche finale de l'enduit, d'ocre jaune et de carbonate de calcium (FI.15),

[1] Sur l'analyse iconographique de la scène, voir Tsimbidou-Avloniti 2005, 46-57.

tandis que le bleu ciel de la voûte résulte d'un mélange, dans une couche à base de chaux, de noir de carbone et de grains de bleu égyptien (FI.2). La frise qui règne tout autour du compartiment, à la hauteur de la genèse de la voûte, reprend la structure d'un entablement ionique (pl. 106.1). Il comporte une architrave à trois fasces, avec une file des rosaces-phiales peintes en trompe-l'œil sur la troisième d'entre elles, qui se rapprochent stylistiquement des motifs de ce genre ornant les frises décoratives à l'intérieur de l'antichambre de la tombe de Philippe II, et sur les parois de la tombe 2001 de Pella. Le peintre, ici aussi, se sert d'un ombrage calculé pour faire se détacher du mur les motifs peints et leur conférer une plasticité propre. Au-dessus de l'architrave se distinguent un filet en bleu vif et un *kymation* ionique à oves et dards en rouge et marron, servant de base à une série de denticules blancs en saillie, aux intervalles colorés en bleu soutenu et reliés au sommet par un bandeau coloré en vert, couronné d'un *kymation* lesbique, en rais de cœurs peints en rouge et bleu. Enfin, sur le dernier registre, un larmier blanc en saillie est couronné d'un *kymation* ionique peint à oves et dards, d'un filet rouge vif et d'une frise peinte à anthémion sur bleu vif, composée de palmettes flammées ouvertes alternant avec des fleurs de lotus, rendues de manière schématique.

La richesse et la vivacité des couleurs employées pour la réalisation de ce décor nous rappelle la coloration « luxueuse » de l'entablement de la « Tombe d'Eurydice ». Cependant, sur la tombe de Phoinikas la réalisation des éléments architecturaux n'atteint ni la qualité plastique ni la précision que nous avions remarquées lors de l'examen de l'entablement de la « Tombe d'Eurydice ». Par ailleurs, les matériaux employés pour leur coloration font partie d'une gamme chromatique plus commune. En effet l'investigation scientifique de trois échantillons pris sur l'entablement a montré que le peintre s'est servi de l'ocre rouge (FI.14), du bleu égyptien (FI.12) et d'un mélange de bleu égyptien et d'ocre jaune pour obtenir le vert (FI.11). Nous signalons à ce propos, que l'aspect physique de ce vert présente une ressemblance notable avec le vert minéral de malachite, ce qui implique une certaine habileté de la part du peintre dans les mélanges.

LE DECOR DES SOCLES (pl. 106.2-3)

Les socles, de forme rectangulaire, présentent un décor peint sur leurs bases et sur la zone supérieure en saillie[1]. Sur la base nous distinguons une bande droite peinte en noire, ornée d'une frise à anthémion, composée de palmettes flammées fermées, à neuf pétales alternant avec des fleurs de lotus peintes en blanc. Elle est couronnée d'un talon renversé, orné d'un *kymation* peint à rais de cœurs en blanc et rouge. Les nombreuses usures de la couche picturale nous empêchent d'apprécier la qualité de l'exécution, mais elle nous permettent néanmoins d'observer les traces d'un dessin préparatoire peint sur la frise à anthémion, qui mérite d'attirer notre attention.

[1] Sur les socles voir Tsimbidou-Avloniti 2005, 34-37, pl. 3, 12.

En effet, il est très rare que l'on puisse distinguer si nettement les traces de ce dessin, d'habitude entièrement masquées par les couches colorées. Il semble que le dessin ait été réalisé directement sur la surface de la pierre, avant l'application du fond noir, à l'aide d'un instrument pointu et plutôt dur dont le tracé ressemble à du graphite, plutôt qu'à la trame d'un pinceau imprégné de couleur (pl. 106.2). Par la suite, le peintre aurait appliqué le fond sombre, en couche plutôt diluée, de manière à pouvoir suivre les traces du dessin préliminaire sous-jacent et réaliser, au pinceau cette fois, les motifs végétaux en blanc. Le corps des socles est coloré en noir. Leur partie supérieure présente aussi des aspects intéressants quant à l'emploi des pigments. Le décor se compose d'un talon droit décoré d'un *kymation* lesbique, puis d'une bande droite sur laquelle est figuré un méandre à svastikas de couleur blanc cassé sur fond sombre, orné de petits rectangles dans leur coin inférieur gauche, peints alternativement en rouge et en bleu turquoise. Ces motifs sont censés reproduire au moyen des ombres et des lumières la tridimensionnalité du motif. Il faut signaler ici la précision dans la réalisation du méandre et dans le tracé des lignes, qui trahit l'emploi d'une règle ou d'un carton. L'examen scientifique de cinq échantillons a apporté les informations suivantes (voir tableaux 8.1-2 et pl. XV dans le CD) : le blanc cassé employé pour la réalisation du méandre, appliqué en couches superposées sur le fond noir est composé d'une argile blanche, identifiée selon toute vraisemblance comme de la kaolinite (FI.8) ; la couleur du fond n'est pas produite uniquement à l'aide d'un pigment noir, mais elle résulte d'un mélange d'ocre jaune avec du noir de carbone (FI.9), ce qui lui donne des reflets brunâtres et verdâtres, brisant l'uniformité et la froideur du fond noir appliqué sur les corps des socles, composé exclusivement de noir de carbone mélangé à la chaux (FI.13) ; le rouge employé pour les petits rectangles est un mélange d'ocre rouge et de cinabre (FI.10) ; enfin, le bleu turquoise choisi pour réaliser aussi les petits rectangles du méandre résulte d'une technique mixte qui combine le mélange des pigments et la superposition des couches colorées. Nous observons sur la coupe stratigraphique de l'échantillon FI.7 une première couche épaisse de 60 à 100 µm composée de bleu égyptien dans une matrice de carbonate de calcium avec des grains d'ocre jaune et une deuxième couche très fine, épaisse de 10 µm à peu près, composée d'ocre jaune et de noir de carbone. La nature du support et l'aspect de la couche picturale impliquent, ici aussi, la mise en œuvre d'une technique à la détrempe.

35. SEDES / TOMBE A CISTE C

La tombe à ciste C de Sédès fut découverte intacte en 1938, parmi un groupe de quatre tombes à ciste, localisées dans la zone de l'aéroport de Thessalonique[1]. Elle est construite en blocs de poros et mesure 2,66 m de profondeur, 1,86 m de largeur pour une hauteur de 1,78 m. Recouverte de cinq dalles de poros disposées parallèlement, elle comportait un plafond composé de poutres, dont des traces étaient encore préservées lors de la découverte du

[1] Kotzias 1937, 866-95 ; Miller 1993, 44 n. 48, 47, 97 n. 22 pl. 8e ; Rouveret 1989, 186-87.

monument. Le fouilleur rapporte la présence des restes d'un tissu polychrome (en beige jaune, rouge et bleu) décoré d'étoiles, qui selon toute vraisemblance était fixé en baldaquin au plafond de la tombe[1]. A l'intérieur de la tombe était placée une kliné construite en briques crues, enduite d'un mortier fin et lissé, mesurant 1,70 x 0,80 x 0,50 m, sur laquelle était déposé primitivement le corps de la défunte. De riches offrandes recueillies sur la kliné et le sol de la tombe ont confirmé une datation vers la fin du IV^{e} et le début du III^{e} s. av. J.-C.[2]. Le fouilleur mentionne la présence d'un décor peint, dont rien ne subsiste aujourd'hui, qui consiste en une série de denticules peints en trompe-l'œil à la partie supérieure des parois et, à une distance de 0,50 m plus bas, de guirlandes de feuilles de laurier, enserrées tous les 0,35-0,40 m par des manchons en tissu rosâtre ornés de motifs décoratifs variés (palmettes, rangs des postes, points). Ce type de guirlande trouve des parallèles précis dans les tombes de Pella, de Dion et de Dervéni, sauf qu'ici les feuilles ne sont pas imbriquées, mais gardent encore une certaine liberté dans leur mouvement, qui les rend moins rigides.

36. THESSALONIQUE / CIMETIERE EST / TOMBE A CISTE A

Il s'agit d'une tombe à ciste découverte intacte, mesurant à peu près 2 m de long et 0,60 m de large, construite en plaques de calcaire et recouverte de quatre dalles[3]. A l'intérieur se trouvaient les squelettes d'un couple et quelques offrandes qui placent la tombe – assez vaguement d'après le fouilleur – à l'époque hellénistique. Lors de la mise au jour de la tombe en 1969 durant des fouilles de sauvetage, elle comportait sur ses parois recouvertes d'enduit blanc un faux arrangement architectural évoqué au moyen de la couleur, avec le toichobate indiqué en blanc, les orthostates et la bande de couverture alternativement peints en bleu et en jaune. Sur le registre supérieur de la tombe était représentée une série de noeuds de rubans en file, peints en rouge, liés entre eux par des bandelettes en gris. Aujourd'hui rien n'est plus préservé de ce décor peint.

37. THESSALONIQUE / TOMBE « MACEDONIENNE » I : LA KLINE PEINTE

La tombe « macédonienne » I de Thessalonique, découverte en 1918, est composée d'une seule chambre mesurant 2,25 x 3,24 m, avec une façade d'ordre dorique et elle est datée vers

[1] Sur l'utilisation des tissus dans les tombes macédoniennes, voir Guimier-Sorbets 2001, 217-29.

[2] Kotzias 1937, 876-95.

[3] Petsas 1970, 347-51.

la fin du III[e] s. av. J.-C.[1]. A l'intérieur de la chambre étaient placées primitivement deux klinés disposées en *gamma*, dont il ne reste aujourd'hui que de pauvres restes : ceux de la kliné qui était placée contre la paroi du fond, mesurant 2,25 m de long, 1,25 m de large et 1,05 m de haut. La deuxième kliné, qui occupait la paroi gauche, mesurant 2,15 x 1, x 1,05 m, avait été transportée au musée du Louvre[2]. Ces lits funéraires étaient construits en plaques de poros grossièrement travaillées, dont les surfaces étaient ensuite recouvertes par un enduit fin à base de chaux afin de les rendre propres à recevoir le décor peint[3]. Seule la kliné du Louvre conserve des restes du décor peint, récemment présenté par A. Rouveret[4]. L'enduit qui recouvre les pieds et les traverses en saillie du lit est légèrement teinté en crème, avec l'intention selon toute vraisemblance de reproduire l'aspect de l'ivoire, pratique attestée également par les klinés de Potidée, que nous examinerons en détail par la suite. La traverse médiane ou tympan était colorée en gris foncé et se distingue de ce fait des autres klinés peintes où le fond de cette zone est peint soit en rose violet soit en rouge. La zone inférieure en retrait était colorée en violet foncé pour évoquer le vide sous le lit, comme sur les klinés de Potidée. Même si le pauvre état de conservation du décor peint ne permet pas de reconstituer le programme iconographique entier du lit funéraire, il est possible de distinguer une série des motifs décoratifs sur les pieds et des restes des figures micrographiques sur les traverses en saillie. K. Sismanidis rapporte la présence sur la traverse supérieure du lit, haute de 0,12 m et longue de 0,45 m, de gauche à droite, d'une série de motifs décoratifs et ensuite d'une figure féminine allongée qui s'appuie de la main droite sur le sol[5]. Elle est représentée le torse découvert, portant un himation foncé autour des hanches et des jambes. Malgré l'exécution sommaire de la figure, des ressemblances significatives apparaissent avec les figures du cycle dionysiaque ornant les klinés de Potidée, suggérant pour celles d e Thessalonique une iconographie inspirée du même thème. Sur la traverse médiane en retrait sont préservées des traces des queues en spirale des griffons affrontés à un motif végétal. Enfin, sur la traverse inférieure une série de motifs décoratifs analogues à ceux de la traverse supérieure (rectangles parallélépipèdes, lignes horizontales, dents-de-scie) encadrent une petite tête de femme.

---

[1] C. Picard, « Les recherches archéologiques de l'armée française en Macédoine. 1916-1919 », *BSA* 23 (1918-1919), 6 n° 1b ; Ch. Makaronas, « Χρονικὰ ἀρχαιολογικά », *Μακεδονικά* 2 (1941-1952) 599-601 n° 13 ; Pandermalis 1972, 180 n° 4 ; Gossel 1980, 234-39 n° 34 ; Miller 1982, 157 fig. 14 ; Sismanidis 1985, 42-44 pl. 2-4.

[2] *Musée national du Louvre. Département des antiquités grecques et romaines. Catalogue sommaire des marbres antiques* (Paris 1922) 79 n° 3389.

[3] Sur la structure des klinés, leur diversité et leur fonctions voir Sismanidis 1997, 96-100.

[4] Rouveret 2004, 127-32.

[5] Sismanidis 1997, 100-101.

38. THESSALONIQUE / TOMBE « MACEDONIENNE » III

Il s'agit d'une petite tombe « macédonienne » à une chambre, mesurant 3,55 x 2,58 m, avec façade d'ordre dorique[1]. A l'intérieur de la chambre, au niveau de la naissance de la voûte, une frise à décor végétal se détachait sur un fond mauve violet, dont aucune trace n'est préservée aujourd'hui que de pauvres restes La tombe est datée dans la deuxième moitié du III^{e}.

[1] Ch. Makaronas, « Χρονικὰ ἀρχαιολογικά », *Μακεδονικά* 2 (1941-1952) 602 ; Gossel 1980, 244-45 ; B. Allamani, *ΑΔ* 35 (1980) *Χρονικά* 365 pl. 215 ; Sismanidis 1985, 46-48, pl. 7-9 ; Tsimbidou-Avloniti 2002a, 62-63.

DERVENI - LETE

La première tombe découverte à Dervéni lors de l'exploration archéologique du site par T. Macridy, en 1910, fut une tombe « macédonienne » pillée, dite de Langada[1], comportant une seule chambre sépulcrale. Une cinquantaine d'années plus tard, durant la fouille de janvier 1962 entreprise par Ph. Petsas, Ch. Makaronas et M. Siganidou, ont été mises au jour fortuitement six tombes intactes, cinq à ciste et une à fosse[2], qui faisaient selon toute vraisemblance partie de la nécropole de l'ancienne Létè[3], située à quelques kilomètres au Nord-est, à environ 10 km au Nord-Ouest de Thessalonique. Malgré le très riche matériel qu'elles ont livré, connu en grande partie par l'intermédiaire de nombreux catalogues d'exposition, l'ensemble funéraire de Dervéni, témoignage essentiel sur le début de la période hellénistique, où se sentent encore la circulation et l'exploitation des ressources que les vétérans macédoniens avaient apportées de l'Orient, a été publié il y a seulement quelques années par P. Themelis et I. Touratsoglou[4]. Les auteurs, s'appuyant uniquement sur l'évidence numismatique, proposent une datation pour les tombes entre la fin du IV^{e} et le début du III^{e} s. av. J.-C.[5]. Parmi les nombreux bijoux, les couronnes d'or, les ustensiles de banquet très variés et très nombreux, en argent et en bronze, les armes en fer, les alabastres et les vases en terre cuite, il faut faire une place à part au fameux cratère en bronze de la tombe B, dont l'iconographie relève du cycle dionysiaque[6], et au papyrus carbonisé, recueilli dans les restes du bûcher de la tombe A[7]. Cependant, l'abondance et le luxe des offrandes qui accompagnaient les défunts ne trouvent pas leur pendant dans le décor pariétal de ces tombes qui reste très pauvre et très mal conservé. C'est peut-être justement pour cette raison que dans la publication complète des tombes[8], une série d'informations concernant leur décor peint ont été omises, comme j'ai pu le constater personnellement lors de l'étude de fragments des mortiers effectués dans les réserves du musée archéologique de Thessalonique. Il s'agit en effet des fragments d'un *kymation* ionique peint à oves et dards trouvés à l'intérieur de la tombe E et de nombreux fragments des mortiers colorés recueillis dans la tombe Z, qui devaient primitivement faire partie d'un décor peint appliqué sur ses parois.

Des fouilles récentes à Dervéni même, effectuées en 1994 par K. Tzanavari, ont mis au jour une grande tombe à ciste, malheureusement pillée, mais dont les parois étaient décorées

---

[1] Macridy 1911, 193-215.

[2] Makaronas 1963, 193-96.

[3] N. K. Moutsopoulos, « Αναζητώντας τη θέση της Αρχαίας Λητής », *ΕΕΠΕ, τ. Αρχιτεκτόνων*, vol. II (Thessalonique 1986) 25-125 ; Hatzopoulos 1994, 120-38 ; Tzanavari 1996, 461-76 ; Themelis, Touratsoglou 1997, 25.

[4] Themelis, Touratsoglou 1997.

[5] Themelis, Touratsoglou 1997, 183-85.

[6] Themelis, Touratsoglou 1997, 70-72 avec références.

[7] Themelis, Touratsoglou 1997, 17 ; en dernier voir *Le papyrus de Dervéni*. Texte présenté, traduit et annoté par F. Jourdan (Paris 2003) avec références.

[8] Themelis, Touratsoglou 1997.

d'un riche programme iconographique, où sont représentées des images polychromes d'objets peints, préservées dans un très bon état de conservation[1].

39. TOMBE A CISTE A
(pl. 107.1)

Elle est construite en blocs de poros recouverts par des dalles du même matériau, et ses dimensions sont 2,07x0,90x1,08 m^2. Sous la couverture passait un plafond de planches. L'intérieur des parois était enduit d'un mortier blanc, décoré à une hauteur de 0,57 m du sol d'une frise végétale peinte à feuilles et baies rendues en bleu, bordée en haut et en bas respectivement, d'une bande jaune large de 0,20 m et d'une bande bleue, large de 0,10 m. Le très riche mobilier de la tombe a été présenté de manière analytique dans la publication de P. Themelis et I. Touratsoglou, qui identifient le défunt comme un homme[3].

La frise présente un arrangement linéaire en file de feuilles de myrte schématiquement représentées[4], coaxiales à l'axe de la tige, et des baies rendues en petits points bleus. Il faut souligner ici aussi le rendu des motifs végétaux en bleu, dans un ton uniforme et plat, sans le moindre souci de reproduction des effets d'ombres et de lumières. En fait, il s'agit d'une peinture à caractère décoratif, accentué par le contraste qui se crée entre le bleu des motifs et le rouge du fond sur lequel ils se détachent. Les pigments identifiés entrent dans la gamme des matériaux habituels employés par les peintres anciens (voir tableaux 9.1-2 et pl. XVII dans le CD) : du bleu égyptien, de l'ocre rouge et jaune à base d'oxydes ferriques (DA.1, DA.2).

40. TOMBE A CISTE B
(pl. 107.2)

A une distance de 6 m au nord-ouest de la tombe A fut mise au jour la tombe B[5] qui présente une construction similaire à celle de la tombe A, avec de gros blocs de poros recouverte par des dalles[6]. Ses dimensions sont 3,06x1,53x1,62 m. L'intérieur de la tombe

---

[1] Tzanavari 1996, 467-68 fig. 12.

[2] *Ibid*, 28-30. Pour l'étude du mobilier voir 31-59.

[3] Dans les tombes A, B, E et Z les défunts ont été incinérés. Sur les bûchers et les rites funéraires voir Themelis, Touratsoglou 1997, 142-57 avec références.

[4] Nous retrouvons la tige végétale portant des feuilles similaires sur la frise qui court sur les quatre parois du sarcophage de Tragilos. En contexte italiote des frises analogues sont représentés dans la « tomba dei Cavalieri » à Arpi (Brecoulaki 2001, fig. 24) et sur un nombre des tombes provenant de Paestum (Pontrandolfo-Rouveret 1992, voir par exemple les tombes de Andriuolo n° 23, 21, 20, 102, 7). Sur l'emploi funéraire des branches de myrte, voir Fraser, Rönne 1957, 182-85.

[5] Themelis, Touratsoglou 1997, 60-64.

[6] Sur le mobilier, *ibid*, 65-97.

était revêtu d'un enduit coloré en rouge sur la partie inférieure des parois haute de 0,80 m, et en blanc sur la partie supérieure, où est représentée une branche d'olivier aux feuilles bleues monochromes et allongées et aux fruits rouge marron foncé[1]. Sur la base d'analyses anthropologiques des restes des ossements carbonisés, déposés à l'intérieur du fameux cratère aux scènes dionysiaques, effectuées par J. H. Musgrave[2], les défunts peuvent être identifiés comme un homme âgé de 35-50 ans et une femme plus jeune.

A la différence du rendu schématique des feuilles de myrte représentées à l'intérieur de la tombe A, l'exécution de la branche d'olivier témoigne ici d'une liberté et d'un naturalisme qui rompent avec le caractère décoratif des frises végétales réalisées sur des fonds colorés. Sur une aquarelle du décor peint effectuée lors de la découverte du monument et dont l'existence m'avait été gentiment signalée par D. Ignatiadou, il me semble reconnaître des tentatives pour rendre le volume des feuilles en variant sur la tonalité du bleu et dans leur articulation sur la tige, de manière à les faire tantôt avancer, tantôt reculer, créant l'illusion d'un espace tridimensionnel. Le peintre se sert uniquement de deux pigments colorés (voir tableaux 9.1-2 et pl. XVII dans le CD), de l'ocre rouge pour colorer le mortier de la partie inférieure de la paroi (DB.1), censé représenter les orthostates, et du bleu égyptien pour le rendu des feuilles d'olivier (DB.4). Les olives sont rendues avec la même tonalité du rouge que le mortier. Des traces d'un dessin préliminaire peint en marron, ont été observées en dehors des limites des formes des feuilles. L'aspect de la couche picturale sous microscopie optique, implique la mise en œuvre d'une technique à la détrempe.

41. TOMBE A CISTE E

Il s'agit d'une petite tombe à ciste[3], dont les dimensions intérieures sont 1,44x1,36x0,60 m. Elle est construite de neuf blocs de poros, et recouverte de trois blocs similaires à ceux des parois. Ses surfaces intérieures, gravement endommagées, étaient revêtues d'un mortier rouge. Des fragments recueillis dans la tombe comportant la représentation peinte d'un *kymation* ionique à oves et dards indiquent qu'elle devait orner primitivement la partie supérieure des parois. D'après l'étude du mobilier, le défunt est identifiable comme une

[1] Themelis, Touratsoglou 1997, fig. 14-16. Sur l'emploi des branches d'olivier dans les différentes phases du rituel funéraire, voir Plut., *Lyc.* 27.1.10 ; R. Garland, *The Greek Way of Death* (New York 1985) 139-40 n. 26 ; B. Adrymi-Sismani, « Τύμβος Φερρών », *AAA* XVI. 1 (1983) 29. Des branches d'arbres ou d'arbrisseaux librement exécutés, sont très fréquemment représentées sur les parois des tombes paestanes (Pontrandolfo, Rouveret 1992, voir par exemple les tombes d'Andriuolo n° 51, 24, 47) ; la représentation des branches d'olivier sur une *theke* rectangulaire à l'intérieur de la chambre funéraire de la « tombe des Palmettes » est mentionnée par K. Rhomiopoulou (Rhomiopoulou 1997, 35). Voir aussi la représentation naturaliste des rinceaux d'olivier sur la partie supérieure de la paroi du dromos du tombeau de Bolsaja Bliznica (antichambre) au Kertch (Rostovtseff 1913-1914, 47-48 pl. VII.4).

[2] Musgrave 1990a, 310-11.

[3] Themelis, Touratsoglou 1997, 112-13 fig. 32-35.

femme[1]. Le *kymation* est peint sur une bande blanche, encadrée en haut et en bas par un mortier jaune, dont l'étendue ne peut pas être estimée à cause de l'état très fragmentaire du décor peint. Les oves et les dards ont été réalisés selon un dessin préliminaire tracé en gris noir sur la surface du mortier, dont les formes ont été délimitées en rouge. Des traces de bleu ont été observées sur les oves, peut-être dans un essai de dessiner les ombres. Les pigments identifiés sont les mêmes que ceux de la tombe A (voir tableaux 9.1-2 et pl. XVIII dans le CD) : du bleu égyptien (DE.3), de l'ocre rouge à base d'hématite (DE.4) et de l'ocre jaune à base de gœthite (DE.1).

42. TOMBE A FOSSE Z
(pl. 108-109)

Découverte à une distance de 24 m à peu près de la tombe B, elle est la seule tombe à fosse de cet ensemble funéraire[2] : recouverte à l'origine de planches de bois, elle contenait les ossements d'une femme et, selon toute vraisemblance, d'un homme. Cependant, ici aussi la richesse du mobilier est notable, en particulier la qualité des bijoux, d'un raffinement inouï[3]. Les parois de la tombe étaient primitivement enduites, mais à cause de l'état très lacunaire de leur conservation, aucun décor original n'est resté en place. Dans la publication des tombes, les auteurs mentionnent le transport des fragments de mortier rouge au musée archéologique de Thessalonique[4]. Cependant, lors de ma visite dans les réserves du musée pour choisir des échantillons dans les caissons où étaient rassemblés les mortiers, j'ai trouvé par hasard deux petites boîtes en carton contenant de nombreux fragments colorés sur des supports variés, provenant de la tombe Z (pl. 108). Il s'avère impossible de reconstruire le décor original des parois à partir de ces fragments hétérogènes et de savoir quel type de motifs ils avaient pu représenter. Toutefois, leur examen scientifique a apporté des informations intéressantes sur les matériaux employés et leurs applications, nettement plus complexes par rapport aux procédés simples attestés dans les autres tombes.

Les mortiers peints de la tombe Z se divisent en deux groupes : le premier contient des fragments assez épais, mesurant de 1 à 4 cm, où l'on distingue une première couche argileuse de couleur marron foncé et une deuxième couche blanche à base de chaux, épaisse de quelques millimètres, sur laquelle sont posées les couleurs dans des tonalités de rose, de bleu et de mauve. Particulièrement intéressante est la présence, sur deux fragments, d'appliques de terre argileuse de faible épaisseur, en forme de disque, d'un diamètre de 2 à 2,5 cm. De couleur rose, sur le plus gros fragment, cette applique semble avoir adhéré sur le mortier lorsqu'elle était encore fraîche, puisque l'on décèle sur sa surface extérieure une empreinte digitale. Moins bien conservé, le disque du second fragment présente une surface

[1] Sur le mobilier, *ibid*, 114-20.
[2] Themelis, Touratsoglou 1997, 121 fig. 36.
[3] Sur le mobilier, *ibid*, 122-29.
[4] *Ibid*, 121.

dorée. Dans le deuxième groupe, les fragments sont épais de 1 à 2 mm, et composés d'un support blanc à base de chaux sur lequel sont appliquées des couleurs variées : du bleu, du gris foncé, du rouge, du marron et du jaune. Sur un certain nombre de fragments sont visibles les traces d'un dessin très fin réalisé avec des hachures parallèles en marron sur un fond jaune, qui faisait partie, très probablement, d'un décor figuré.

Sur la base des données analytiques obtenues par l'examen de sept échantillons, il résulte que les pigments utilisés entrent dans la gamme traditionnelle que nous connaissons déjà sur d'autres peintures macédoniennes (voir tableaux 9.1-2 et pl. XVIII dans le CD) : des pigments ferrugineux à base de gœthite ou d'hématite pour les jaunes et les rouges orangés respectivement (DZ.15c, DZ.18) ; du bleu égyptien (DZ.23, DZ.2) ; du noir de carbone (DZ.22). Signalons, dans l'échantillon DZ.1, la pratique d'un mélange intéressant, composé d'ocre rouge et d'un noir végétal qui a produit un ton de mauve foncé très uniforme et profond. Par ailleurs, je voudrais attirer l'attention sur la superposition des couches colorées, attestées sur les coupes stratigraphiques des échantillons DZ.2 et DZ.3, où a été mise en œuvre la technique de la dorure. Dans le premier cas, on observe l'application d'une feuille d'or pur sur la surface irrégulière d'une couche de bleu égyptien et au-dessus de la feuille d'or une couche contenant de l'ocre jaune dans une matrice argileuse (pl. 109.1-2). S'agit-il d'une superposition intentionnelle ou du résultat d'une perturbation des couleurs lors de leur chute des parois, étant donné la nature friable de leur support, à base de terre ? Nous avons discuté les techniques de la dorure lors de l'examen de la « Tombe d'Eurydice ». Je rappelle ici que pour l'application de la feuille d'or sur le fond bleu de la frise végétale, le peintre a eu recours à une sous-couche intermédiaire à base d'ocre jaune qui devait avoir une double fonction, esthétique et pratique. Ici, en revanche, la couche d'ocre jaune est appliquée au-dessus de la feuille d'or, stratigraphie que nous retrouvons sur un échantillon de la tombe III d'Aineia. Pourrait-t-il s'agir de la volonté délibérée d'obtenir une sorte de patine ou un ton préféré, ou tout simplement cette couche semi-transparente d'ocre jaune avait-elle servi à dissimuler de petites lacunes produites lors de la pose de la feuille d'or ? Rappelons à ce propos que dans la technique de dorure dite « à la mixion », les vernis appliqués dans une étape ultime de l'exécution sont légèrement teintés avec de l'ocre jaune. Sur la microphotographie de l'échantillon DZ.3 la stratigraphie se complique davantage. Ici, la feuille d'or repose sur une assiette composée d'ocre jaune dans une matrice kaolinitique, semi transparente, qui a son tour repose sur une couche d'ocre rouge. Ce qui semble étrange cependant, c'est la présence d'une couche d'ocre rouge orangé au-dessus de la feuille d'or. En observant la surface du fragment au microscope optique l'on arrive à distinguer des grains rouges qui se superposent à la feuille d'or, mais il y a par endroits au-dessus des grains rouges des traces blanches qui avaient pu correspondre à un enduit, et il pourra s'agir alors d'une superposition accidentelle de deux couches picturales, mais nous ne saurions dire en toute certitude quelle hypothèse avait pu correspondre à la réalité (pl. 109.3). A cet égard, j'aimerais signaler la prédilection que les anciens avaient pour une coloration rougeâtre de l'or, résultant le plus souvent d'un pourcentage de cuivre contenu dans l'or, qui pouvait

engendrer des effets de corrosion à la surface[1], effet que les mosaïstes byzantins, comme le souligne J. Cage, réussissaient à obtenir par un jeux de fusion optique en juxtaposant des tesselles dorées à des tesselles rouges[2]. Par ailleurs, la pratique d'appliquer de l'ocre rouge sur une surface dorée a été enregistrée sur des objets égyptiens[3] ainsi que l'application du cinabre sur des objets en or de la période classique[4].

L'examen de trois échantillons (AZ.3, AZ.18, AZ.22) pour l'identification du liant a confirmé, ici aussi, l'emploi de la gomme adraganthe mélangée à une gomme d'arbre fruitier. Le même type de liant a été utilisé aussi bien pour la dorure. Des traces de protéines qui avaient pu suggérer l'emploi d'un liant de nature animale (colle animale ou œuf) n'ont pas été détectés.

43. TOMBE A CISTE 1994

Il s'agit d'une tombe à ciste, pillée, creusée dans le dromos d'une tombe « macédonienne » découverte durant la même fouille. Elle est datée vers la fin du IV^{e} ou du début du III^{ème} s. av. J.-C.[5]. Les parois de la tombe, recouverte de cinq dalles, sont construites en blocs de poros reposant sur une base composée de briques crues, haute de 0,35 m. Ses dimensions intérieures sont 2,02x1,13x1,86 m. L'iconographie de la tombe, dont une brève description est présentée par le fouilleur[6], se rapproche de celle d'autres tombes à cistes peintes de Macédoine, en particulier des tombes à ciste II d'Aineia et celle d'Aghios Athanassios, mais elle offre en même temps des variantes intéressantes. Il s'agit de la représentation d'une série d'objets faisant référence aux activités féminines variées, ce qui conduit à attribuer la tombe à une femme.

Le schéma décoratif de l'intérieur de la tombe[7] consiste en une zone haute de 52 cm dans la partie inférieure de la paroi, traitée en faux marbre ; d'une zone enduite d'un mortier jaune, haute de 64,2 cm et couronnée d'une frise où est représentée une guirlande rectiligne

---

[1] S. Collinart, « Analysis of inorganic yellow colour in ancient Egyptian painting », *in* : *Colour and Painting in Ancient Egypt* 1-4 ; J. H. Frantz, D. Schorsch, « Egyptian Red Gold », *Archaeomaterials* 4.2 (1990) 133-52.

[2] « An understanding of the related case of optical fusion, called *colour-spread*, is also implicit in the widespread use of a scattering of contrasting cubes in gold grounds, to vary the surface effect and to give, in the instances where they are red, that rosy cast which was so prized in gold. » Cage 1999, 80.

[3] « Even pigment was sometimes applied to gold. In one case examined by the writer, a gold and silver Isis crown from a Third Intermediate of Late Period figure had part of the gold background painted red by the application of red iron oxide pigment over a very thin gesso layer. » J. Ogden, « Metals », *in* : Nicholson, Shaw 2001, 166.

[4] D. Williams, J. M. Ogden, *Greek Gold : Jewellery of the Classical World* (Londres 1994).

[5] Tzanavari 1996, 461-76.

[6] *Ibid*, 467-68.

[7] Des photos en couleurs du décor peint de la tombe n'ont pas encore été publiées, mais j'ai eu l'occasion de visiter celle-ci grâce au restaurateur du musée archéologique de Thessalonique, D. Kapizionis, et la possibilité d'apprécier *de visu* les peintures et leurs couleurs.

formée d'une seule espèce végétale aux feuilles imbriquées de couleur bleu-vert. Elle est coupée en tronçons par des attaches ornées des motifs décoratifs variés[1]. La guirlande est rythmée par des cordons de perles qui s'y enroulent de manière assez lâche, et se terminent par des houppes qui se balancent gracieusement, motif que nous ne rencontrons dans aucune autre tombe. Au-dessus de la guirlande est figurée un *kymation* dorique en rouge et bleu, vu en perspective, créant l'impression qu'un espace tridimensionnel se développe derrière elle, renforcé par la représentation des bouts des bandelettes rouges et des pans d'une étoffe transparente rose qui retombent devant la cimaise en la recouvrant partiellement. Un filet rouge délimite cette partie « décorative » des parois du registre supérieur où est figurée une série d'objets de manière réaliste, renvoyant principalement au monde féminin. Il convient de noter que d'une manière analogue aux motifs de la tombe II d'Aineia, sur le filet rouge sont posés des objets peints en noir traités à plat, renvoyant plutôt à des ombres et qui semblent occuper un premier plan par rapport aux objets colorés, parmi lesquels ils sont figurés. Leurs formes font penser à des antéfixes et à des amphorisques. Les objets peints, placés sur ce même filet rouge et détachés sur un fond en bleu clair uniforme, représentent des *paraphernalia* manipulés par les femmes qui évoquent la toilette et la coquetterie (miroir, éventail à long manche, étoffe rose, chaussures fermées, espèces de chapeaux ou couronnes de plumes, pyxis entourée d'une couronne dorée), l'espace domestique à travers l'activité de tissage (*calathos* à laine[2]), la participation aux rituels (hydrie en bronze, couronnes de myrte). La présence d'un rouleau de papyrus posé derrière les chaussures pourrait suggérer les activités intellectuelles de la défunte, de manière analogue à ce que montre la tombe à ciste d'Aghios Athanassios. Enfin, la présence des colombes que nous retrouvons sur la plupart des tombes à ciste évoquant l'espace féminin relève aussi d'un caractère symbolique, funéraire.

En ce qui concerne le choix et l'emploi de la couleur, je signale, sur la base d'observations que j'ai effectuées *in situ*, l'adoption d'une palette nettement plus variée que celle observée sur les autres tombes de Dervéni, et un rendu réaliste des objets grâce à un dessin habile, maîtrisant les oppositions de tons sombres et clairs pour indiquer le volume des éléments, ainsi que les dégradés subtils des couleurs. D'après leur aspect physique, nous reconnaissons la présence des ocres, rouge et jaune, du cinabre avec un rouge vif et saturé, d'une laque organique pour les roses transparents et les reflets violets observés sur les corps des colombes, du bleu égyptien dans des tonalités variées et de la malachite, choisi pour le rendu des couronnes de myrte en vert vif. Il me semble intéressant de signaler à ce propos les problèmes de conservation particulièrement aigus que présente la couche picturale verte contrairement au reste des couleurs dont l'éclat originel et la cohérence semblent très peu affectés par le temps et les conditions d'enfouissement. On notera que les couronnes peintes

[1] Des guirlandes similaires ornent les parois des tombes de Sédès-Thessalonique (Kotzias 1937, 874-75 fig. IX, X) et de Tzagessi-Amphipolis (Makaronas 1940, 495-96). Pour d'autres exemples des guirlandes rectilignes plus tardives de Délos, voir Fr. Alabe, « Les revêtements muraux de la Maison de l'Epée », *BCH* 111 (1987) 642-44 ; Alabe 1990, 171-80 ; *ead.*, « Peintures apparentées au IIe style pompéien découvertes à Délos », *KJ* 24 (1991) 33-34.

[2] Oakley 2004, 26-27, 74, 173, fig. 5 et 15.

en vert n'étaient pas visibles avant l'examen des peintures sous éclairage ultraviolet. En fait, la fragilité de la malachite en tant que pigment vert et les problèmes de manipulation et de conservation qu'elle pose, surtout lorsqu'elle est censée recouvrir de larges surfaces, expliquerait à mon avis son emploi restreint et même parcimonieux sur les peintures murales de Macédoine.

La tombe à ciste de Dervéni fait partie du groupe des tombes dont l'iconographie s'associe directement à l'univers féminin et aux activités de la défunte, sans forcément vouloir représenter le gynécée. Elle nous en offre un des exemples les plus raffinés en termes d'exécution et les plus riches en termes d'iconographie. Il faudra attendre la publication de la tombe pour en savoir plus sur l'arrangement exact de ces groupes d'objets sur ses parois et leur symbolisme, en particulier pour ceux dont la présence n'a pas été constatée sur d'autres monuments funéraires.

44. TUMULUS A / TOMBE A CISTE I

Le tumulus A d'Aineia a été systématiquement exploité par I. Vokotopoulou en 1979, avec les tumulus B et Γ, qui ont fait l'objet d'une excellente publication par le fouilleur[1]. Les trois tombes à ciste (I, II, III) que recouvrait le tumulus A portaient un décor peint. La tombe I, déjà pillée deux fois, était gravement endommagée par l'excavateur. Elle est construite de quatre plaques de poros recouvertes par des dalles du même matériau, dont les longs côtés mesurent 1,66x0,50x0,22 m et les côtés courts 1,34x0,50x0,24 m. Le sol de la tombe était également dallé de trois plaques de poros. Les dimensions intérieures de la tombe sont 1,52x1,12x1,04 m. La partie inférieure des parois était recouverte d'un enduit rouge et la partie supérieure portait un enduit fin, blanc, sur lequel était peint un décor architectural à denticules en rouge et bleu, rendu en trompe-l'œil[2]. L'emploi de ce motif décoratif a été déjà rencontré à l'intérieur de la chambre principale de la « Tombe du Jugement » à Lefkadia et de la tombe « macédonienne » B de Korinos et nous le retrouverons sur une des parois conservées de la tombe à ciste d'Amphipolis-Kastas. En se fondant sur les pauvres restes du mobilier, le fouilleur date la tombe à la fin du troisième quart du IV^{e} s. av. J-C.[3].

45. TUMULUS A / TOMBE A CISTE II

(pl. 110-111)

La tombe II d'Aineia[4] est la deuxième tombe à ciste recouverte du tumulus A, exploré par I. Vokotopoulou. Elle est construite en plaques de poros et recouverte par des planches de bois[5], aux dimensions 2,02x0,82x1,02 m. Les quatre parois de la tombe sont ornées de peintures polychromes à motifs végétaux et objets traités en perspective. Le fouilleur date la tombe avec certitude dans le troisième quart du IV^{e} s. av. J.-C., d'après l'étude du mobilier[6],

[1] Vokotopoulou 1990.

[2] *Ibid*, 18 pl. 8γ.

[3] *Ibid*, 19-22.

[4] Vokotopoulou 1990, 22-49 ; Brécoulaki 1997, 12, 15 ; Moreno 1998, 22, 25, 28, 31, 44 ; Villard 1998, 217, 218 ; Brécoulaki 2002, 30, 31.

[5] Selon une pratique que nous avons aussi mise en lumière pour la « Tombe de Perséphone ».

[6] Pour le mobilier et la chronologie de la tombe voir Vokotopoulou 1990, 25-34 et 49.

et identifie les défunts, selon les analyses anthropologiques des incinérations, comme une jeune femme et un nouveau-né[1].

LE DECOR PEINT (pl. 110-111)

Au pied des parois une bande noire, haute de 0,185 m, indique le toichobate, au-dessus duquel se situe une zone en blanc cassé de 0,35 m, coupée par des lignes horizontales noires, qui représentent des orthostates, terminée par une ténia grise. Puis une zone d'assises orthogonales (panneresses) de 0,11 m, peinte en faux marbre veiné de couleur rosâtre, couvre les joints des plaques de poros. Au-dessus, nous retrouvons une mince ténia grise et quelques centimètres plus haut se développe un bandeau à rinceaux polychromes, haut de 12 cm, comportant au centre de chaque face des têtes féminines, et délimité vers le bas par une ténia rose, vers le haut par une ténia grise. La frise végétale est isolée du registre supérieur par un *kymation* ionique peint en rouge et bleu couronné d'une ténia en rouge vif, sur laquelle reposent des objets ovoïdes noirs, dont le contour se rapproche de celui des antéfixes en forme de palmettes, suggérant selon toute vraisemblance une espèce d'épicranitis ou de couvre-joint pour l'ordre supérieur du mur[2]. Les quatre parois du registre supérieur de la tombe sont occupées par une série d'objets peints, soit accrochés aux murs par des clous peints, soit appuyés sur le *kymation* ionique, rendu en trompe-l'œil. L'ensemble du décor de la tombe est réalisé selon un arrangement symétrique, calculé à l'avance : le centre des bandeaux à rinceaux est occupé par les têtes féminines, au-dessus desquelles, sur le *kymation*, sont placés, à intervalles réguliers, les « acrotères » noirs (trois pour les parois courtes et sept pour les parois longues, les derniers de chaque paroi se répartissant dans les angles de la tombe). C'est ainsi que les objets des quatre parois de la tombe sont figurés chaque fois dans l'espace défini entre deux antéfixes.

LA FRISE A RINCEAUX

Sur les côtés courts de la tombe, deux rinceaux d'acanthe ondulés qui s'épanouissent en palmettes ouvertes ou demi-palmettes naissent symétriquement par rapport à un culot d'acanthe central d'où émerge une protomé féminine vue de profil, dont la tête est recouverte d'un péplos en brun clair. De petites rosettes libres à six pétales en rouge remplissent l'espace en dehors des rinceaux. Les feuilles de l'acanthe sont rendues, sur la face extérieure, en vert pour les plus charnues et en bleu pour les plus minces, et sur la face intérieure en rouge vif. La tête de la femme, jusqu'à la hauteur du nez, se détache sur le fond

[1] J. H. Musgrave, « A report on the cremations from tombs II and III at Michaniona », *in* : Vokotopoulou 1990, 117-20.

[2] Vokotopoulou 1990, 41. Sur la tombe à ciste 1994 de Dervéni nous retrouvons cette sorte d'acrotères rendus en noir, que le fouilleur décrit comme des pignons, parmi d'autres objets peints, reposant également sur un *kymation* dorique peint, surmonté d'une ténia rouge (Tzanavari 1996, 468). Confronter aussi les antéfixes peints en forme de lance sur la paroi latérale du tombeau peint d'Anapa (Rostovtseff 1913-1914, 123 pl. XXXI).

rouge d'une espèce de feuille unie, et elle se trouve flanquée de deux fleurs de forme conique, rendues en rose orangé. Sur la frise du mur nord, des bractées et des volutes doubles jaillissent de la tige principale. Elles s'enroulent vers l'intérieur, en spirales simples au centre des ondulations, qui abritent des fleurs d'espèces variées (liliacées et campanulacées). La tige principale se déploie dans la partie gauche en une volute en ruban rendue en rouge et vert et une demi-palmette en bleu ciel, avec des feuilles d'acanthes vertes. Dans la partie droite une palmette ouverte dressée en bleu et rose et une fleur en forme d'entonnoir ferment la composition. Sur la paroi sud nous retrouvons un arrangement similaire, sauf qu'ici la tige ondule une seule fois vers l'intérieur et les deux rinceaux d'acanthe s'épanouissent en deux palmettes ouvertes à huit pétales pointus[1], rendus respectivement en rouge et bleu. Le traitement en clair-obscur de l'ovaire et des pétales, ainsi que l'indication de la forme irrégulière du cœur des palmettes en noir confèrent à ce motif décoratif vitalité et souplesse.

Sur les deux longs côtés, la structure décorative devient plus complexe, mais le motif de base reste le même. Du calice central émergent deux têtes féminines, cette fois représentées en léger trois quarts, et s'échappent symétriquement deux rinceaux principaux ondulés, d'où surgissent des spirales secondaires qui occupent le centre des ondulations, alternativement vers l'extérieur (volutes en ruban) et vers l'intérieur (volutes doubles et triples), peuplés de fleurs aux corolles ouvertes et aux pétales retombants, de fleurs lobées, de fleurs en liseron, de boutons à quatre ou à six pétales, de bourgeons et de fleurs en forme de cloche avec pétales libres ou soudés[2]. La grande variété des espèces florales et leur vive polychromie crée un rythme et donne un sentiment de prolixité. L'enchaînement des volutes est souple et géométrique en même temps. Les motifs floraux ne se répètent pas de manière monotone, tout au contraire, leur élégance et leur diversité témoignent d'une exécution à main libre, effectuée sans le secours d'un carton.

Le bandeau à rinceaux de la tombe d'Aineia présente une série d'éléments dans le traitement plastique des volutes et des fleurs qui le rapproche des autres frises végétales peintes que nous avons déjà examinées dans les chapitres précédents, en particulier avec celles des tombes de Palatitsia, de Korinos et de Pella, mais elle comporte en même temps un élément qui la distingue de ce type de décor purement phytomorphe. En effet l'intégration d'éléments anthropomorphiques lui confère un caractère propre, qui la rattache,

[1] Le motif des anthémia *ophthalmota* à huit feuilles est considéré comme un élément local de la Grèce du Nord (Pfrommer 1982, 129). Les représentations de palmettes varient selon le nombre des feuilles : sur la voûte de l'antichambre de la « Tombe des Palmettes » et sur le trône de la « Tombe d'Eurydice » elles sont à six feuilles, sur la corniche de la « Tombe du Jugement » à Lefkadia à sept et sur l'étoffe de la tombe de Philippe II, à neuf.

[2] Nous retrouvons les rinceaux d'acanthe, les volutes en ruban aux spirales superposées et une grande variété de fleurs, dans des rendus plus ou moins variés et animés sur les représentations peintes et sur les mosaïques, comme nous l'avons déjà remarqué (voir « Tombe d'Eurydice » et « Tombe des Palmettes »). Les petites fleurs de forme conique qui encadrent les portraits de femmes sur la tombe II d'Aineia, sont présentes aussi sur le textile de Vergina, sur le bandeau décoratif de la « Tombe de Perséphone » et sur le trône de la « Tombe d' Eurydice ».

comme l'a déjà remarqué I. Vokotopoulou[1], aux vastes complexes floraux enveloppant des têtes féminines ou des figures symboliques[2] qui apparaissent sur les cols des cratères apuliens à figures rouges, depuis la dernière décennie de la première moitié du IV^e^ s. av. J.-C. et qui vont s'échelonner sur toute la seconde moitié du même siècle[3]. Cependant, malgré les tentatives d'un certain nombre de chercheurs pour attribuer l'adoption de ce type de décor en milieu macédonien à des influences venues de l'Apulie[4], il me semble plus prudent d'envisager un « circuit » de confluences, plutôt qu'une influence suivant une direction privilégiée[5]. De fait, c'est ce que nous avons proposé dans le chapitre sur la « Tombe d'Eurydice » lors de l'examen de la frise à rinceaux du trône, dont on peut déceler les antécédents sur les mosaïques d'Olynthe, qui remontent au début du IV^e^ s. av. J.-C. Rappelons par ailleurs que la représentation des têtes féminines associées à un décor végétal se rencontre depuis le V^e^ s. av. J.-C. sur les vases attiques[6], ainsi que sur une série de vases provenant de Pyrgadikia à Chalkidiké, datées du même siècle[7]. En outre, des têtes féminines encadrées de motifs floraux caractérisent des vases à figures rouges d'Amphipolis, de production locale, sûrement datés avant la destruction de la cité par Philippe II, en 348 av. J.-C.[8]. A.-M. Guimier-Sorbets, dans son étude sur la mosaïque hellénistique de Dyrrhachion[9] à

---

[1] Vokotopoulou 1990, 35-40. L'auteur propose de voir ces bustes féminins comme des représentations d'Aphrodite *Antheia*, dénomination qui symbolise la fertilité et l'éternité (Cambitoglou *et al.* 1986, 147-48 ; Cl. Bérard, *Anodoi* [Rome 1974] 59). T. B. L. Webster, en se référant aux différents exemples de ce type de décor, attribue son origine au contexe « of symposium decoration » et propose que leur popularité accrue ait probablement une relation avec l'œuvre de poètes comme Anytos et Théocrite (T. B. L. Webster, *The Art of Greece : The Hellenistic Age* [New York 1966] 62-64). Un exemple très proche du buste féminin représenté de face sur la paroi Est de la tombe d'Aineia, est celui de l'amphore apulienne n° 70, dans H. Sichtermann, « Griechische Vasen in Unteritalien aus des Sammlung Jatta in Ruvo », *Bilderhefte des Deutschen Arhäologischen Instituts Rom* 3-4 (1966) pl. 112. Nous pouvons ajouter également sur ce sujet la représentation d'un buste féminin, identifié avec Déméter et entouré de fleurs et d'oiseaux, à l'intérieur d'une lunette et au centre du plafond d'une tombe de Kertch (Panticapée), datée du IV^e^ s. av. J.-C. (Rostovtseff 1913-1914, 48-54 pl. VII fig. 1-2) et les têtes féminines entourées des motifs floraux sur les caissons peints du plafond de la tombe d'Ostrusha, en Bulgarie (Kitov, Barbet, Valeva 1997, 222-23 fig. 2-4 ; Valeva 2002, 53-56 pl. X ; Valeva 2005, 55-69 fig. 5.1-5.11).

[2] Sur la richesse des motifs de nature anthropomorphique, voir Villard 1998, 208 n. 34.

[3] K. Schauenburg, « Zur Symbolik unteritalischen Rankenmotiven », *MDAI (R)* 6 (1957) 198-221 ; Smith 1972 ; Lohmann 1979, 115-30 ; Pfrommer 1982, 119-180 ; Villard 1998, 203-21 (avec références).

[4] Pfrommer 1982, 127 et M. Pfrommer, « Überlegungen zur Baugeschichte des Naïskos in Apollontempel zu Didyma », *IM* 37 (1987) 140-41.

[5] Voir aussi à ce propos Valeva 2005, 134-147 et *ead.*, « Late Classical and Early Hellenistic Scroll Ornament », *in* : *Studies in honor of Professor Asher Ovadiah*, Tel-Aviv University, sous presse.

[6] H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch* (Lausanne 1961) 201 fig. 121 ; Beazley 1963, 1204 vol. I ; Cl. Bérard *op. cit.*, 59 n° 98 ; Vokotopoulou 1990, 35.

[7] E. Yiouri, « Η κεραμεική της Χαλκιδικής στον 4ο αι. π.Χ. », *in* : *ΚΕΡΝΟΣ, Τιμητική προσφορά στον καθηγητή Γ. Μπακαλάκη* (Thessalonique 1972) 6-9 pl. 3-6 ; *Η Μακεδονία από τα Μυκηναϊκά χρόνια ως τον Μέγα Αλέξανδρο*, Catalogue d'exposition (Athènes 1988) 125 fig. 141 ; Vokotopoulou 1990, 35.

[8] Robinson 1933, pl. 117-24.

[9] Guimier-Sorbets 1993, 135-41. Sur la mosaïque voir aussi C. Praschniker, *Mosaïques de l'Albanie* (Tirana 1974) 14-15 ; Salzmann 1982, 90, pl. 28, 1-3 ; S. Anamali, « Illyriens et Hellènes à Dyrrhachion », *DHA* 111 (1986) 34-36 ; Villard 1998, 212-13.

décor végétal, ornée en son centre d'une tête féminine, en a bien montré les affinités stylistiques avec la série des mosaïques macédoniennes (surtout avec celle de Vergina[1]), dont l'origine serait à rechercher, selon toute vraisemblance, à Sicyone. Il est possible d'associer ce décor, notamment dans un contexte funéraire, avec le culte de Déméter et de Perséphone, dont la présence est fréquemment attestée en Macédoine, ou même avec les cultes dionysiaques[2].

FORME ET COULEUR

Le très bon état de conservation de la frise de la tombe d'Aineia nous permet de saisir le raffinement du dessin et le soin apporté par le peintre, tant dans l'application du clair-obscur pour réussir à évoquer l'impression du volume, que dans l'emploi de la couleur pour obtenir une polychromie saisissante. Sur les compositions végétales savamment organisées des mosaïques de Vergina et de Pella (mosaïque de la Chasse au cerf)[3], on peut admirer aussi le rendu tridimensionnel des volutes et des vrilles et la suggestion de la profondeur des motifs phytomorphes par l'entrecroisement des tiges et les visions des fleurs par-dessous ou par-dessus. Mais l'application de la polychromie sur ces grandes compositions est très discrète et se limite à quelques touches de rouge et de jaune, pour la mosaïque de Vergina, tandis qu'au moyen de subtils dégradés de gris est suggéré le volume des éléments végétaux qui se détachent sur leur fond sombre. Sur la mosaïque de Gnôsis à Pella, nous constatons l'emploi de galets d'une couleur jaunâtre pour indiquer les faces intérieures des feuilles d'acanthe, les sépales des rosettes à quatre pétales et le cœur des corolles ouvertes. Cependant, la réussite la plus spectaculaire du mosaïste réside dans l'application maîtrisée et subtile des nuances variées du gris pour ombrer et créer l'impression des différents plans superposés, qui accentuent la tridimensionnalité des éléments représentés et leur confèrent une vitalité frappante.

Sur les frises peintes que nous venons d'examiner dans les tombes macédoniennes, nous retrouvons les effets de clair-obscur et l'emploi du gris pour faire reculer les volutes censées occuper un arrière-plan et faire ressortir en blanc les volutes extérieures, comme nous l'avons observé sur la frise de Korinos, traitement qui fut aussi employé par le peintre d'Aineia. Toutefois, à la différence des mosaïques, où le choix des couleurs est particulièrement limité à cause de la restriction que pose la nature même des matériaux employés, sur les bandeaux à rinceaux peints la vivacité de la polychromie constitue un élément majeur qui affecte sensiblement le résultat esthétique et les distingue des compositions végétales des mosaïques ou des cols des vases apuliens. La riche polychromie de la frise d'Aineia nous en offre un des exemples les plus parlants. Des teintes saturées de bleu, de vert, de rouge et de rouge violacé sont appliquées pures, créant un effet coloriste qui attire l'œil, et qui est encore

---

[1] Mosaïque de la pièce E. (Andronikos *et al.* 1961, pl. XVI ; *La Macédoine* 117-34).

[2] Lamboley (Lamboley 1987, 202) propose d'identifier les têtes féminines émergeant des feuilles d'acanthe ou d'un décor phytomorphe avec des Ménades : il s'appuie pour cette identification sur l'existence des cultes dionysiaques en Macédoine et rappelle qu'Euripide avait choisi la Macédoine pour écrire ses Bacchantes, dans un milieu où des cultes à mystères étaient pratiqués.

[3] Makaronas, Yiouri 1989, pl. 18.

renforcé par le contraste que crée leur détachement sur le fond noir. En fait, si l'on regarde la frise à une certaine distance, on a l'impression que le peintre a accordé à la couleur une suprématie incontestable sur le dessin. C'est le résultat de la proximité des teintes lumineuses qui engendre cet effet coloriste fort et qui tend à réduire la tridimensionnalité des éléments représentés. Cependant, nous décelons en même temps toute une gamme de teintes moyennes ou plutôt claires, constituées essentiellement de couleurs chaudes, du rose, du marron clair, de l'orangé et un gris beige, qui servent de base à un ombrage consécutif effectué au moyen des hachures ou des aplats de tons plus intenses. A signaler l'absence du jaune, couleur que nous avons fréquemment rencontrée sur les autres frises et qui semble avoir été remplacée, dans ce cas, par l'orangé. L'emploi conjugué du rouge et du vert sur les feuilles d'acanthe et sur les vrilles, deux couleurs complémentaires à forte intensité chromatique, nous renvoie à la polychromie de la corniche du trône de la « Tombe d'Eurydice », tandis que l'opposition plus usuelle entre le bleu et le rouge, appliquée aussi pour indiquer respectivement les faces extérieures et intérieures des feuilles d'acanthe, a été constatée aussi sur la composition de l'antichambre de la « Tombe des Palmettes », sur les acrotères de la tombe d'Aghios Athanassios, ainsi que sur la frise de la tombe de Korinos.

Particulièrement intéressante est la diversité voulue dans la coloration des différents éléments floraux qui jaillissent de la tige principale. En effet, le peintre conserve une polychromie répétitive pour les feuilles d'acanthe (bleu/rouge, vert/rouge), les volutes en ruban qui occupent les ondulations extérieures de la tige (vert/rouge violacé) ainsi que les volutes doubles ou les vrilles internes (gris beige), mais il recourt à une coloration plus libre et improvisée pour les nombreuses fleurs qui s'échappent des bractées et peuplent les rinceaux. C'est ainsi que pour l'indication des palmettes il emploie du bleu clair, de l'orangé et du rouge violacé sur la paroi Nord, tandis que sur la paroi Sud les palmettes épanouies sont rendues en bleu intense et en rouge. Pour les autres fleurs sont employés le rouge, le rose, l'orangé, le vert, le marron dans des combinaisons variées. Une minutie remarquable est sensible dans le dessin des formes des rinceaux et des fleurs. Leurs contours sont indiqués avec une extrême précision (à signaler le profil dentelé des plants d'acanthe) et l'on arrive à distinguer les nervures, rendues en blanc sur les feuilles bleues, en rose sur les feuilles rouges et en noir sur les feuilles charnues vertes des acanthes. De fait, c'est essentiellement au moyen du dessin que le peintre parvient à suggérer correctement la superposition des plans et évoquer l'impression d'une certaine profondeur. Si l'on examine par exemple le rendu des volutes en ruban, nous observons que le peintre ne s'intéresse nullement à reproduire l'effet des différents plans au moyen d'un système tonal, puisqu'il applique un vert très vif sur les faces internes, teinte très forte qui a tendance a ressortir en avant, et il a rempli les surfaces externes des volutes avec un rouge violacé, de ton plus éteint, qui a plutôt tendance à reculer. En effet, c'est uniquement par la différenciation chromatique et la maîtrise du dessin, qu'il arrive à obtenir les différents plans dans sa représentation. Un autre exemple, où nous sentons un effet similaire, est le rendu des palmettes, en bleu vif, aux extrémités de la frise sur les quatre parois: ici, bien que la palmette soit censée reculer derrière les volutes, elle se projette en avant grâce à la vivacité de sa teinte. Ce type d'effets conduit à penser justement que le peintre qui a réalisé la frise

d'Aineia n'était pas concerné, en premier lieu, par un rendu « perspectif » correct ou par l'obtention d'un effet de profondeur cohérent pour tous les éléments de sa composition, malgré l'indication convaincante des différents plans pour les doubles volutes et les vrilles rendues en gris et blanc, selon un système tonal. Il s'agit d'une peinture décorative d'excellente qualité qui réussit à transmettre au spectateur une sensation de vitalité et de polychromie que l'on retrouve dans la nature, mais qui ne cherche à reproduire fidèlement, selon les règles d'une peinture réaliste, aucun élément naturel. La frise végétale d'Aineia, par rapport aux compositions peintes de Pella, de Palatitsia et de Korinos, révèle le soin particulier apporté à son exécution, et qui se manifeste d'une part dans la finesse du dessin – à signaler que les contours des formes sont gardés en réserve sur le fond noir, comme nous verrons par la suite, à la différence des autres frises où les rinceaux et les fleurs se superposent directement au fond selon une technique plus rapide – et d'autre part dans la manipulation inspirée d'une gamme de couleurs riche et équilibrée. Sur la tombe de Palatitsia la structure des rinceaux s'articule de manière très simple, composée essentiellement des vrilles et des volutes en ruban qui occupent les ondulations de la tige principale, selon une technique assez sommaire et une polychromie restreinte. Le bandeau à rinceaux de la tombe à ciste 2001 de Pella témoigne d'une gamme plus riche en couleurs, où sont appliqués aussi le mauve et le vert, mais le dessin des formes s'avère plutôt malhabile, reflétant une exécution hâtive et sommaire. La frise qui orne l'intérieur de la chambre funéraire de la tombe « macédonienne » de Korinos, présente, comme nous avons vu, un résultat pictural intéressant grâce à un naturalisme accru dans le rendu des espèces florales, qui la distingue des autres frises, mais la polychromie y reste limitée et la technique d'exécution ne présente pas le raffinement des rinceaux d'Aineia.

LES OBJETS PEINTS DU REGISTRE SUPERIEUR

Sur le côté Ouest sont représentés, de gauche à droite : une bandelette tricolore en blanc, vert et rouge clair, délimitée d'un fin contour gris clair ; un diadème en or à l'intérieur duquel est figuré un objet circulaire, évoquant une sphère[1], orné dans ses deux hémisphères de triangles alternativement rouge clair et vert sur fond blanc, reprenant la polychromie de la bandelette; une protomé d'Aphrodite[2], coiffée du polos, avec les bras pliés devant les seins

[1] Nous trouvons des objets similaires figurés sur des vases, voir Vokotopoulou 1990, 44 n. 78.

[2] Il s'agit d'un type de protomé en terre-cuite, connu depuis le V^e^ s. av. J.-C. à Olynthe (D. M. Robinson, *Excavations at Olynthus*, XIV [Baltimore 1952] pl. 20). D'autres exemples de protomés en terre cuite de ce type, ont été trouvés à Pella (Siganidou, Lilimbaki-Akamati 1997, fig. 38), dans la Toumba de Thessalonique (*Η Θεσσαλονίκη από τα προϊστορικά μέχρι τα χριστιανικά χρόνια, Οδηγός έκθεσης στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης* [Athènes 1986] 96 pl. 82), à Amphipolis (Lazaridis 1993, fig. 51, 60, 76, 77, 92) ; à Véria (K. Tzanavari, *Πήλινα ειδώλια από τη Βέροια. Ταφικά σύνολα ελληνιστικής εποχής* [Athènes 2000] ; V. Allamani, K. Tzanavari, « Τα υστεροελληνιστικά εργαστήρια της Βέροιας. Καλλιτεχνικό και κοινωνικό περιβάλλον », *Ancient Macedonia* VI [Thessalonique 1999] 45-75 fig. 1). Des protomés en terre cuite ont été déposées aussi dans la tombe III d'Aineia du tumulus A et la tombe 1 du tumulus Γ (Vokotopoulou 1990, 68 n° cat. 52, 53 pl. 41 a-b et 86 n° cat. 1 pl. 54). Sur le symbolisme religieux des protomés d'Aphrodite, voir L. R. Farnell, *The Cults of the Greek States* II (Oxford 1896) 650 sq.

et les mains tenant deux fruits ronds verts (pommes ?) et enfin, un coffret rectangulaire fermé, décoré de triangles antithétiques. Sur la paroi Est, le premier objet figuré est un cécryphale, avec une boucle de suspension au centre et deux bandeaux. Ensuite est figurée une colombe blanche, posée sur le *kymation*, un miroir rond à boîtier de cuivre[1] et une bandelette bicolore en rouge clair et blanc, analogue à celle de la paroi Ouest, accrochés par des clous sur le mur. Sur la paroi Sud sont peintes une couronne de myrte[2] et une bandelette monochrome brun rouge, et sur la paroi Nord un alabastre blanc et un coffret ouvert de couleur jaunâtre, d'où sortent des pans d'une bandelette en rose et blanc, posée sur le *kymation*.

Nous avons déjà rencontré ce type d'iconographie lors de l'examen des tombes de Pella, de Pydna, d'Aghios Athanassios et de Dervéni, où une série d'objets représentés suspendus ou posés sur une ligne censée matérialiser une surface tridimensionnelle, définissent les activités propres au sexe et à la place du défunt dans la hiérarchie sociale[3]. La fonction funéraire des objets variés figurés sur les parois de la tombe II d'Aineia révèle d'une part le *mundus muliebris* de la défunte, défini par la toilette et la parure[4], dont le signe le plus patent est le miroir, qui devient sur un plan symbolique le signifiant par excellence du féminin[5], et

[1] Un miroir pliant en argent d'excellente qualité, composé de deux disques joints avec une charnière, a été trouvé dans la tombe macédonienne A d'Amphipolis (*Mac. Alex.* n° 284).

[2] Des couronnes de myrte peintes sont figurées aussi sur les parois de la tombe à ciste 1994 de Dervéni et sur la petite tombe à ciste de Korinos 3. 2001 (Bessios 2001) ; deux couronnes peintes en rouge et rose sont figurées sur le couvercle du sarcophage de Tragilos (Koukouli-Chryssanthaki 1977, fig. 32, a). Hors de Macédoine, nous trouvons des couronnes végétales peintes dans la tombe macédonienne de la Toumba d'Erétrie (Vollmöller 1901, 342), dans la tombe d'Aigina, Meristos (Welter 1938, 59-61 fig. 51-53) et dans une série de tombes d'Apulie et de Naples (voir tombe de Lyson et Kalliklès). Des couronnes végétales en métal ont été déposées dans les tombes II et III d'Aineia (Vokotopoulou 1990, 28, 66, 71 pl. 17γ, 39α-β). Dans la plupart des tombes du IV^{e} s. av. J.-C. en Macédoine nous trouvons des couronnes funéraires déposées comme offrandes. Il s'agit selon toute vraisemblance d'une coutume qui renvoie au couronnement de celui qui partait pour un voyage lointain (L. Deubner, « Die Bedeutung des Kranzes im Altertum », *AA* 46 [1931] 768-69 ; Miller 1993, 48 n. 74, avec références). A titre d'exemples, signalons les couronnes de myrte dans la tombe à ciste A de Dervéni (*Philippe de Macédoine* 163 fig. 154), dans l'antichambre de la tombe de Philippe II à Vergina (B. Tsigarida, « Χρυσό στεφάνι μυρτιάς από τη Βεργίνα », *in* : *ΑΜΗΤΟΣ* 907-14 pl. 181-182) ainsi que la tombe à ciste de Stavroupolis-Thessaloniki (K. Rhomiopoulou, « Κλειστά ταφικά σύνολα υστεροκλασικών χρόνων από τη Θεσσαλονίκη », *ΦΙΛΙΑ ΕΠΗ*, Ε. Μυλωνάς [Athènes 1989] 208-209 pl. 51).

[3] Nous verrons par la suite d'autres tombes ornées d'objets rangés les uns à côté des autres dans des tombes d'Amphipolis. Hors de Macédoine, signalons une tombe de Kertch-Panticapée, datée du IV^{e} s. av. J.-C., où des lauriers, des ténias et des alabastres sont figurés suspendus au mur par des clous (Rostovtseff 1913-1914, 108-10 pl. 26 et 27.5), et la tombe à ciste d'Ugento, à l'intérieur de laquelle sont peintes des bandelettes funéraires, tandis que sur la partie inférieure de celles-ci, des clous plantés dans les murs servaient à suspendre des objets. A. Rouveret (« L'organisation spatiale des tombes de Paestum », *MEFRA*, 87 [1975] 595-652) signale à propos du décor de la tombe d'Ugento, datée vers 490 av. J.-C., le caractère précieux du témoignage qu'elle apporte. Dans plusieures tombes a été attestée la présence des vrais clous servant à suspendre des objets réels (voir par exemple la tombe d'Olynthe [Robinson 1942, 119 pl. LVI-LVIII]).

[4] Sur les divers sens du mot *cosmos*, « ordre », « monde » et « parure », voir Frontisi-Ducroux, Vernant 1997, 56 sq. ; R. Capelli, « Il 'mundus muliebris' nel mondo antico », *in* : E. M. Jónsson (éd.), *Le miroir. Naissance d'un genre littéraire* (Paris 1995).

[5] Sur les multiples rapports et l'étroite intimité de la femme et du miroir, voir Frontisi-Ducroux, Vernant 1997, 53-87 (avec références).

d'autre part suggère un symbolisme moins bien défini, qui place ces objets dans une sphère métaphysique. Nous savons par ailleurs, que les objets relatifs à la *kosmesis* féminine ont une signification polyvalente et sont aussi employés dans des rituels, y compris ceux qui sont associés au mariage ou à la mort[1]. En fait il convient de souligner ici, et cette remarque vaut aussi pour les autres tombes féminines comportant un type de décor analogue (Pella, Aghios Athanassios, Dervéni), que les objets variés peints sur les parois de la tombe d'Aineia ne renvoient pas directement à l'espace du gynécée, comme on l'a suggéré[2], mais définissent l'univers fonctionnel de leur propriétaire, au sens large[3], comme le font les armes et les attributs honorifiques peints à l'intérieur des tombes masculines. Et cette impression est encore renforcée par l'absence significative des personnages figurés, du mobilier, ainsi des animaux domestiques, que nous trouvons en revanche dans les nombreuses représentations funéraires qui ornent les panses des lécythes blancs et des vases italiotes, où les différents objets accrochés dans le champ de l'image derrière des personnages féminins, assis ou debout, renvoient effectivement à un espace intérieur précis, qui correspond à celui du gynécée[4]. Par ailleurs, il faudra mentionner qu'il existe une certaine correspondance entre les objets peints et les offrandes déposées à l'intérieur de la tombe[5], ce qui incite à réfléchir sur la fonction différente qu'assument les objets réels par rapport à l'effet de réalité obtenu au moyen de la peinture, et doit rendre prudent quant à l'hypothèse simpliste, selon laquelle les images peintes auraient servi de « substituts » aux offrandes réelles.

L'EFFET DES OMBRES PORTEES ET L'EMPLOI DE LA COULEUR

L'intérêt de l'artiste pour un rendu illusionniste de ces éléments statiques, se traduit d'une part par l'indication des ombres portées qui suggèrent la direction privilégiée d'une source lumineuse directe et d'autre part grâce à la figuration des clous en trompe-l'œil auxquels les objets sont suspendus. L'effet de trompe-l'œil obtenu par la présence d'ombres projetées sur le mur, accentue la matérialité des objets et leur permet d'obtenir une substance propre par rapport à leur support, contrairement à la lumière indirecte, diffuse, qui ravive les éléments végétaux de la frise sur un fond noir, plat et uniforme. Nous avons déjà remarqué la représentation des clous qui servent à l'accrochage des armes dans la tombe de Lyson et

---

[1] J. Reilly, « Many Brides 'Mistress and Maid' on Athenian Lekythoi », *Hesperia* 58 (1989) 411-44 pl. 73-81 ; Tzahou-Alexandri 1998, 56-57.

[2] Vokotopoulou 1990, 47.

[3] Sur le « langage » des objets et la figuration de l'espace, voir les intéressantes remarques d'A. Rouveret (Rouveret 1989, 294-99).

[4] Kurtz 1975, pl. 8-1, 25, 35-1 et 2. Sur la signification des scènes de « gynécée », voir Kurtz, Boardman 1971, 103-104 ; D. Williams, « Women on Athenian Vases : Problems of Interpretation », *in* : A. Cameron, A. Kuhrt (éd.), *Images of Women in Antiquity* (Londres, Detroit 1983) 92-106 ; D. C. Kurtz, « Mistress and Maid », *AnnArchStorAnt* 10 (1988) 141-49 ; Reilly 1989, *art. cit.* 411-44 pl. 73-81 ; H. A. Shapiro, « The Iconography of Mourning in Athenian Art », *AJA* 95 (1991) 629-65 ; Tzahou-Alexandri 1998, 58-60.

[5] Parmi les offrandes déposées dans la tombe II (voir catalogue, Vokotopoulou 1990, 25-34), signalons la présence de nombreux alabastres en marbre et dorés, d'une couronne de myrte dorée et des restes d'un coffret en bois.

Kalliklès ainsi que sur la façade de la tombe III d'Aghios Athanassios, mais c'est seulement dans le second cas qu'ont été indiquées les ombres portées des boucliers et des clous sur les murs. De fait, parmi les nombreuses tombes où sont figurés des objets posés ou accrochés (Palatitsia, Lefkadia, Pydna, Pella, Aghios Athanassios, Amphipolis, Tragilos), c'est uniquement dans la tombe à ciste 1983 de Makrygialos que l'on a aussi observé l'indication des ombres portées, mais pas de manière cohérente, puisque sur une même paroi elles sont dessinées aussi bien de gauche que de droite[1]. Sur la tombe d'Aineia le peintre a réalisé les ombres selon une source lumineuse venant de gauche sur les parois Nord, Sud et Ouest, mais les objets figurés sur le mur Est sont éclairés de droite. Les ombres se matérialisent en aplats uniformes d'un gris de tonalité chaude, allant du gris clair (parois Nord et Ouest) ou gris plus foncé (parois Est et Sud).

Au moyen de la couleur, le peintre procède au modelage intérieur des formes pour évoquer l'impression de volume. Les ombres sont dessinées soit par des hachures plus ou moins parallèles, comme nous pouvons l'observer sur le diadème qui entoure la sphère; soit, le plus souvent, en ménageant des transitions subtiles entre les teintes par des aplats colorés uniformes. L'exemple le plus réussi de ce procédé est révélé sur le miroir de la paroi Est, où par les dégradés de la même couleur ocre jaune, est évoquée la texture et l'éclat du métal, en définissant convenablement sa forme ovale. A côté d'une utilisation relativement poussée du clair-obscur pour indiquer la tridimensionnalité des objets, tels par exemple l'alabastre, les bandelettes, le bonnet ou la colombe, nous constatons un rendu moins précis et une application uniforme de la couleur, engagée dans une fonction plutôt décorative, comme en témoignent le rendu de la sphère, de la couronne ou du coffret de la paroi Ouest. En effet, si l'on compare l'exécution de ce dernier avec le coffret représenté sur la paroi Nord, nous décelons des traitements inégaux au niveau de leur exécution. L'emploi « réaliste » de la couleur sur le coffret de la paroi Nord, obtenu au moyen des nuances variées qui définissent les zones ombrées et les zones éclairées de l'objet, se trouve remplacé sur la paroi Ouest, par un rendu schématique et quasi linéaire du coffret accroché, dont le décor approximatif, en triangles alternés, qui occupe ses côtés visibles donne l'impression d'une structure plate. Il faudra souligner toutefois, une déformation notable de la perspective sur le coffret de la

[1] La représentation des ombres portées ne constitue par une pratique usuelle dans la peinture antique. Nous avons signalé leur présence sur le sol de la scène de chasse de la tombe de Philippe II et dans la scène de la course de chars de la tombe III de Vergina. Les objets figurés sur les tables du *symposion* de la façade de la tombe d'Aghios Athanassios, ont été soulignés par des ombres portées, que l'on distingue assez difficilement quand même. L'exemple le plus parlant de ce procédé se trouve sur la grande mosaïque d'Alexandre du Musée de Naples (Rouveret 1989, 290 sq. ; Moreno 2001, 33-35 pl. X, XII, XIII, XVIII) et sur la fameuse mosaïque de « la chambre non balayée » (*assarotos oikos*) d'après Sosos, où chaque objet est souligné par l'ombre qu'il projette sur le sol (*Grèce hellénistique* 156 fig. 156). Sur la théorie de la représentation des ombres portées dans la peinture occidentale et leur emploi sélectif par rapport à l'ombrage intérieur des formes, voir Th. Da Costa Kaufmann, « The Perspective of Shadows: The History of the Theory of the Shadow Projection », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975) 258-87 ; E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles* (Oxford 1976) 19-38 ; *id.*, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art* (Londres 1995).

paroi Nord, afin de rendre visible son couvercle ouvert et la bandelette qui est posée à l'intérieur[1].

L'harmonie chromatique sur le registre supérieur de la tombe se caractérise par une prédominance des teintes chaudes (nuances variées du jaune et du rouge) sur les parois Nord et Est et de l'emploi conjugué du vert et du rouge, sur les parois Sud et Ouest. Quelques touches de bleu sont visibles uniquement sur le coffret de la paroi Ouest et un ton de bleu-gris se distingue sur le cou de la colombe. Cette couleur, amplement utilisée sur la frise florale dans des teintes saturées et vives, n'a pas été considérée comme adéquate pour la figuration des objets. L'effet chromatique vivace de la frise, où les couleurs lumineuses contrastent avec le fond noir, ne se retrouve pas sur le registre supérieur où le peintre s'intéresse davantage à reproduire un effet « réaliste » par rapport au caractère « décoratif » des rinceaux et où les teintes deviennent moins saturées et plus nuancées. Malgré les objectifs différents qui ont conditionné l'emploi de la couleur sur ces deux peintures, il me semble fort probable qu'elles aient été réalisées par la main du même peintre. C'est ce que démontre le raffinement de l'exécution dans son ensemble, les techniques d'ombrage et la nature des matériaux utilisés, qui présentent des analogies significatives.

MATERIAUX ET TECHNIQUES

La divergence thématique et esthétique qui caractérise les deux peintures de la tombe d'Aineia se manifeste aussi dans leurs techniques d'exécution. Cependant, comme nous l'avons signalé ci-dessus, on y a dans l'ensemble suivi des procédés analogues. L'analyse de six échantillons prélevés, sans que leur position exacte ait été précisée, sur les parois de la tombe[2], a apporté les informations suivantes : pour le blanc a été employé le carbonate de calcium et pour le noir, le carbone. Le jaune est le produit d'un mélange d'hydroxydes et d'oxydes ferriques (ocre jaune et ocre rouge), tandis que le rouge vif a été identifié comme du cinabre. Le vert correspond à la malachite. Le bleu n'a pas été analysé, mais il s'agit sans aucun doute de bleu égyptien. Enfin, sur un échantillon de couleur rose violacée où n'a été attesté que le carbonate de calcium et quelques grains de cinabre, la présence d'un colorant organique apparaît comme très probable. Nous verrons par la suite, que sur un certain nombre d'échantillons provenant de la tombe III d'Aineia que nous avons examinés, ont été identifiées avec certitude des laques rouges, d'origine végétale. Des analyses sur le liant des pigments n'ont pas été effectuées, mais l'aspect de la surface picturale reflète une technique à la détrempe, que nous avons par ailleurs constatée sur les échantillons de la tombe III d'Aineia.

[1] *Grèce hellénistique* 112-13 fig. 109-110.

[2] Vokotopoulou 1990, 122.

LES ETAPES PRELIMINAIRES

La préparation des parois

Le support est constitué de trois couches successives[1]. La première couche est assez rugueuse et recouvre toutes les imperfections que laissent apparaître les pierres de poros. Son épaisseur varie selon l'inclinaison des pierres, de 1 à 3 cm. Les proportions du mélange sont : trois parts de sable et une part de chaux. La deuxième couche est à grain fin, son épaisseur est d'à peu près 4 mm et les proportions du mélange sont les mêmes que celles de la première couche. La troisième couche est constituée uniquement de chaux de bonne qualité et contient aussi du marbre en poudre. L'épaisseur de cette couche est très fine et bien lissée pour recevoir la peinture. Sa texture est très fine et son épaisseur est de 1,5 à 2 mm. Le sable utilisé est d'origine fluviale et la chaux recouvrant la surface du mortier est éteinte, puisqu'il ne présente aucune fissure et adhère bien au support sous-jacent.

Le dessin peint et les incisions

Un dessin préliminaire peint semble avoir servi au peintre pour la mise en place des rinceaux. Ce dessin très fin a été entièrement recouvert par la couleur. Particulièrement intéressante est la réalisation des motifs floraux directement sur l'enduit blanc et non sur le fond sombre, comme il arrive pour toutes les autres frises comportant un type de décor similaire que nous avons examinées. La grande variété dans l'agencement des motifs reflète une exécution à main libre, sans l'emploi d'un carton. Pour la mise en place des formes des objets représentés sur le registre supérieur des parois, nous avons décelé des incisions peu profondes effectuées, ici aussi, à main libre. La discrète ligne de contour en gris dilué qui délimite la forme des objets suggère qu'elle a été réalisée dans une étape préliminaire, avant l'application des couches colorées. Pour la réalisation des lignes droites le peintre a employé la technique du fil tendu, humecté d'une ocre brune. Les traces de couleur laissées par le fil ont été recouvertes par la couche picturale finale. Cette technique fut constatée aussi sur les peintures plus tardives de Délos (fil humecté de couleur noire) pour définir les différentes zones du décor architectural peint[2]. Sur les parois de la tombe de Lyson et Kalliklès[3], l'artiste a mis en œuvre la technique du fil tendu pour définir les limites des zones décoratives, mais sans que celui-ci soit humecté de couleur. En tirant le fil allongé sur la surface murale on en obtenait l'impression en creux sur l'enduit encore humide. Pour la mise en place des objets du registre supérieur aucun dessin préparatoire ou incisions n'ont été constatés.

---

[1] Kesisoglou, Mirtsou 1990, 121-22 ; voir aussi rapport de D. Kapizionis, « Συντήρηση και αποκατάσταση του τάφου ΙΙ της Μηχανιώνας », *in* : Vokotopoulou 1990, 123-27.

[2] Bulard 1926, 49.

[3] Miller 1993, 34-36.

LES ETAPES PICTURALES

La frise à rinceaux

La technique employée pour la réalisation de cette frise présente une particularité qui mérite notre attention. Comme nous l'avons remarqué lors de l'examen des étapes préliminaires, les motifs végétaux ont été réalisés directement sur le mortier et non sur une sous-couche sombre qui constitue le fond de la composition, selon une pratique qui a été observée pour les autres frises portant un décor similaire. En effet, ce procédé rapproche la frise d'Aineia de la technique que nous avons reconnue sur les deux magnifiques frises à compositions figurées, d'une part à l'intérieur de l'antichambre de la tombe III à Vergina, d'autre part sur la façade de la tombe d'Aghios Athanassios. Il s'agit d'une réalisation copieuse, qui présuppose que les formes complexes des rinceaux et des motifs floraux variés avaient été gardées en réserve sur l'enduit pour être ensuite délimités avec une grande précision par la couleur noire du fond. Une autre particularité de la frise d'Aineia réside dans le fait que la couleur du fond n'est pas composée de deux couches superposées de noir et de bleu égyptien, technique appliquée pour tous les fonds sombres des frises que nous avons examinées jusqu'à présent. La couleur du fond est obtenue uniquement par l'application du noir de carbone, additionné de carbonate de calcium. Est-ce que le peintre désirait par ce choix obtenir un contraste encore plus prononcé, ou peut-être ne disposait-il pas de bleu égyptien à gros-grain, pour le superposer à la couche de noir ?

Les pigments qui définissent l'harmonie chromatique de la frise sont le cinabre qui correspond à toutes les teintes de rouge intense que nous observons, le vert de malachite, de ton également saturé et d'où émane la vitalité du monde végétal naturel, et le bleu égyptien. C'est ainsi que le traitement des motifs floraux reste surtout attaché à un système de couleurs intenses, relativement plates, basée sur un contraste tonal très marqué. Dans un premier temps, le peintre applique des valeurs intermédiaires ou claires, comme nous pouvons l'observer sur les palmettes ouvertes de la paroi Sud de la tombe où sur un ton de rose et de bleu ciel respectivement se superposent des touches de rouge et de bleu intenses. Sont visibles aussi les minces hachures par lesquelles le peinte procède à un ombrage assez « calligraphique ». Les traits qui servent soit pour ombrer soit pour éclairer les différentes parties des fleurs, restent distincts et ne se mélangent pas à une deuxième couleur. De ce point de vue, le rendu des ombres et des lumières reste assez schématique. L'exécution des quatre bustes féminins paraît assez simplifiée : les traits sont réalisés schématiquement sur le fond clair du visage qui reflète la blancheur de l'enduit sous-jacent, sans l'emploi systématique des ombres. Les couleurs utilisées sont celles de la terre : seulement des tons de brun clair ou brun foncé pour la suggestion des traits du visage et du rose brun pour le rendu de l'*himation*. Quelques ombres de tonalité très pâle soulignent la forme ovale des deux visages vus de face. L'emploi des contours n'est pas pratiqué, puisque c'est la couleur du fond qui délimite le profil. Dans l'ensemble, les dégradés chromatiques ne sont pas employés d'une façon systématique et l'artiste s'est servi surtout de contrastes chromatiques pour évoquer la tridimensionnalité des fleurs et des volutes. L'artiste d'Aineia, ayant à sa

disposition un espace beaucoup plus important que la surface réduite de la panse des vases, et une palette plus riche en coloris que celle des mosaïstes, a pu donner une dimension nouvelle et une qualité plus recherchée à ce type de représentation végétale. La rigueur dans le dessin des différents motifs floraux qui vient du traitement en perspective des volutes, des anthémia et des feuilles d'acanthe révèlent un artiste expérimenté dans ce type de représentations.

Les objets peints du registre supérieur

La technique du peintre pour suggérer l'effet du volume s'avère relativement simple. En suivant les contours des objets en gris, préalablement définis, il garde en réserve les zones lumineuses sur l'enduit blanc et applique ensuite en couches de couleur plus ou moins diluées les valeurs moyennes. Pour la réalisation de la colombe, par exemple, il procède directement sur l'enduit avec des touches en gris pour dessiner les ombres et c'est le même gris qu'il emploie pour matérialiser son ombre portée. Par rapport à la peinture de la frise, la couverte picturale est plus fine et maintient souvent sa transparence. Toutefois le rendu du miroir sur le mur Est et du coffret sur le mur Nord témoigne d'un traitement plus copieux. Ici, le peintre procède par l'indication des dégradés subtils d'un ton plus clair à un ton plus foncé et la couverte picturale devient opaque pour mieux suggérer la consistance des objets. Sur la bandelette du mur Sud, nous décelons l'emploi des petites hachures pour ombrer, qui se superposent à un ton de rouge moyen. L'indication des objets noirs, qu'ils s'agisse d'acrotères ou de pignons, au moyen d'une couleur uniforme et opaque, renvoyant à la surface impénétrable du fond de la frise, traduit selon toute vraisemblance un mode de représentation conventionnel qui doit être lié au caractère symbolique de ces objets mystérieux, traitement qui a été réservé aussi sur une série d'objets analogues que nous avons rencontrés dans la tombe à ciste 1994 de Dervéni.

46. TUMULUS A / TOMBE A CISTE III
(pl. 112-116)

A une distance de 5 m au nord-est de la tombe II, a été localisée durant la même année de fouille, la tombe III, une tombe à ciste mesurant 2,09x1x9,92 m, qui fut gravement endommagée par l'excavateur. La pauvre résistance du matériau de construction de la tombe, consistant en briques crues, a facilité l'écrasement des plaques de poros qui la recouvraient, en emportant avec elles l'enduit fin qui recouvrait les surfaces des parois, orné des peintures polychromes. Sur les plaques de couverture ont été recueillis des restes du bûcher funéraire. A l'intérieur de la tombe ont été trouvées les offrandes et la *kalpis* funéraire contenant les restes de l'incinération[1], que l'analyse anthropologique a attribué à

[1] Sur le mobilier funéraire et les restes d'une kliné en ivoire, voir catalogue dans Vokotopoulou 1990, 53-73.

une femme d'âge mûr[1]. La tombe est datée avec certitude au début du troisième quart du IV^e^ s. av. J.-C. et précède donc la construction des tombes I et II[2].

LE DECOR PEINT (pl. 112-113)

Parmi les nombreux fragments des peintures murales recueillis à l'intérieur de la tombe, il a été possible de restituer les formes de sept objets peints qui, selon toute vraisemblance, étaient accrochés à des clous peints en trompe-l'œil sur les parois de la tombe, de manière analogue au décor de la tombe II[3]. Il s'agit de deux couronnes ou diadèmes de 0,195 m de diamètre et larges de 0,023-0,025 m, d'une bandelette, de deux coffrets en forme d'*oikiskos* ou de *naïskos*[4], d'une pyxide cylindrique et d'un autre objet indistinct. Le premier diadème[5] est cerné à sa face interne d'une ténia rouge et une ténia jaune et à sa face extérieure d'une ténia rouge. L'espace défini entre les deux circonférences est rempli par de larges touches courbes parallèles, en mauve et vert. Le deuxième diadème[6] est constitué de deux cercles en ocre jaune qui définissent le corps circulaire de l'objet, orné à son intérieur de triangles antithétiques en mauve et de lignes en zigzag en rouge vif. Les fragments constituant la bandelette sont peints en mauve, aux lignes horizontales jaunes et rouges et l'on distingue le clou peint qui servait à son accrochage sur le mur. L'un des deux coffrets, le plus complètement restitué, est réalisé essentiellement par une couleur mauve très vive. L'on distingue sur le tympan les extrémités de trois feuilles de palmette et sur le long côté du toit deux zones horizontales superposées, une à dents-de-scie et une en spirale, le tout rendu en mauve. Une ligne oblique en rouge qui part du coin gauche du tympan, représente une partie de la bande d'accrochage de l'objet. Du deuxième coffret n'a été restituée qu'une partie du tympan, peint en mauve et jaune. Enfin, la pyxide et son couvercle sont rendus en jaune avec un ombrage dessiné en brun foncé. Les bandes d'accrochages sont rendues également en jaune.

EMPLOI DE LA COULEUR, MATERIAUX ET TECHNIQUES

Malgré l'état très fragmentaire des peintures préservées, nous décelons une polychromie particulièrement vive qui révèle l'emploi des pigments purs et saturés. Du mauve dans des tonalités variées (allant du rose au violet foncé), du vert plus ou moins vif, du rouge brillant et du jaune ont été juxtaposés, dans des rapports de complémentarité (jaune/mauve, rouge/vert) ou d'opposition (mauve/vert) qui engendrent une harmonie chromatique saisissante et

[1] Musgrave 1990, *op. cit.* 117-20.

[2] Vokotopoulou 1990, 76.

[3] Vokotopoulou 1990, pl. 44-45.

[4] Pour des parallèles avec les coffrets en forme de *naïskos* sur la céramique apulienne voir Trendall 1989, 195 fig. 242, 257, 259, 260.

[5] Voir dessin de la restitution du diadème dans Vokotopoulou 1990, 75 fig. 37.

[6] *Ibid.*

attirent l'œil du spectateur[1]. Il s'agit du seul exemple pictural de Macédoine où ont été exploitées à ce point les qualités visuelles de la couleur, dans une dimension essentiellement décorative. En outre, nous signalons l'emploi très abondant du mauve et l'absence totale du bleu, ainsi que la présence rarissime du noir. Si l'on compare le traitement des objets de la tombe II que nous venons d'examiner avec ceux de la tombe III, nous décelons un certain nombre de différences significatives. Sur les peintures de la tombe III nous ne retrouvons pas les passages nuancés des teintes ou l'emploi des hachures fines pour ombrer et créer l'impression du volume des éléments représentés. Ici, les couleurs sont appliquées très hâtivement en touches uniformes et plates, pour dessiner les formes approximatives des objets, sans aucun intérêt porté à la suggestion de la troisième dimension, sauf l'indication de quelques hachures en brun foncé sur le côté droit de la pyxide jaune (allusion à l'aspect du cuivre, comme le suggère le fouilleur, ou plutôt du bois ?). Le peintre a procédé directement sur l'enduit très fin qui fut appliqué sur la surface des briques crues, sans dessin préliminaire peint ou incisé.

Cependant, malgré cette exécution rapide pour ce qui concerne le dessin, l'emploi des pigments et leur application revêtent un intérêt particulier. En effet, une série d'analyses que nous avons effectuées sur quinze échantillons pris dans des caissons contenant des fragments des peintures, dans les réserves du Musée Archéologique de Thessalonique, nous ont apporté les informations suivantes (voir tableaux 10.1-2 et pl. XIX-XX dans le CD) : la gamme des pigments contient le carbonate de calcium, employé d'une part pour produire l'enduit fin sur lequel ont été effectuées les peintures et d'autre part, occasionnellement, en tant que couleur blanche ; le noir de fumée, un matériau à grain très fin, à base de carbone (NMIII.8 [pl. 114]) ; l'ocre jaune à base de gœthite (MNIII.6) ; la malachite (NMIII.1, NMIII.2) et le cinabre (NMIII.7 [pl. 115.1]). Malgré l'aspect très saturé et uniforme des couches picturales, les coupes stratigraphiques démontrent qu'une série de mélanges et des superpositions de couches ont été pratiqués. Commençant par le vert, nous observons, tant en examen de surface qu'en coupe stratigraphique, qu'il n'est pas composé uniquement de malachite, le carbonate basique de cuivre que nous avons déjà rencontré sur d'autres peintures macédoniennes. Il contient également des grains de conichalcite, de gœthite et du bleu égyptien (pl. 116.3-4). La conichalcite, pigment rare, appliqué en tant que pigment pur uniquement sur la kliné de la tombe de Philippe II, représente ici un minéral qui se trouve associé à la malachite dans la nature et par conséquent sa présence ne peut pas être considérée comme intentionnelle. Nous l'avons également rencontré sur les stèles de Vergina, toujours associé à la malachite, dans deux échantillons de couleur vert olive résultant d'un mélange de malachite, serpentinite, bleu égyptien, gœthite et blanc de plomb[2]. Un mélange de bleu égyptien, de malachite, d'ocre jaune et de blanc de plomb a été aussi pratiqué pour le vert de la frise sur la façade de la « Tombe des Palmettes ». L'addition du bleu égyptien dans des pigments verts pour en modifier le ton, représente une pratique qui sera couramment adoptée dans la peinture murale romaine où le pigment vert de base sera la

[1] Birren 1969, 34-36.

[2] Perdikatsis *et al.* 2002, 250.

terre verte[1]. Cependant, la présence du bleu égyptien dans les verts d'Aineia revêt un intérêt particulier, puisque ce pigment n'a pas été incorporé à la palette du peintre, comme nous l'avons remarqué, en tant que couleur bleue pour la réalisation des peintures. Je me demande si ce fait ne pouvait pas indiquer que l'addition du bleu égyptien à la malachite ne fut pas réalisée directement sur la palette du peintre, mais que ce dernier a employé un mélange qui était déjà préparé, soit par lui-même, soit qu'il fût disponible sous cette forme sur le marché. J'aimerais proposer à ce sujet une remarque sur la conservation des zones vertes sur les peintures d'Aineia. Comme nous pouvons l'observer sur les fragments de la première couronne restituée, des touches mauves alternent avec des touches vertes. Cependant nous constatons que pour la plupart des touches vertes la couleur est en grande partie pulvérisée, conséquence d'une perte d'adhérence intérieure de la couche picturale, tandis que les zones en mauve ont été préservées presque intactes. Nous reviendrons sur cet aspect problématique de la malachite, paramètre qui avait pu conditionner sans doute la fréquence de son emploi sur les peintures macédoniennes. Particulièrement intéressante est la création de la teinte brune orangée de l'échantillon NMIII.5, où nous rencontrons une pratique très inhabituelle : la superposition à une couche de cinabre pur d'une couche d'ocre jaune. Nous avons déjà vu l'application de la technique de superposition des couches picturales, en particulier sur la façade de la « Tombe des Palmettes », mais aussi sur le dossier du trône de la « Tombe d'Eurydice » et sur la tombe III d'Aghios Athanassios. Cependant, ce qui semble bizarre dans l'échantillon d'Aineia, c'est l'emploi d'un pigment cher et très brillant comme le cinabre en tant que sous-couche pour un pigment beaucoup plus commun, comme l'ocre jaune, pour obtenir un résultat chromatique mat. Mais l'échantillon NMIII.9 présente une autre particularité. Il s'agit d'un fragment comportant de la dorure, recueilli parmi les nombreux fragments colorés entassés dans les caissons (pl. 115.2). Sur la microphotographie de la coupe stratigraphique de l'échantillon, de bas en haut, nous observons : une couche de mortier à base de chaux sur laquelle est appliquée une couche semi-transparente d'un liant organique qui sert de mordant à la feuille d'or, technique similaire à celle qui a été mise en œuvre pour la dorure sur la kliné de la tombe de Philippe II et sur le trône de la « Tombe d'Eurydice », à cette différence près que nous n'y avons pas de sous-couche d'ocre jaune servant de base à la feuille d'or. En revanche, nous y observons l'application d'une couche d'ocre jaune au-dessus de la feuille d'or, c'est-à-dire que la feuille métallique se trouve enveloppée entre le liant qui sert pour son adhérence sur le support et une couche d'ocre jaune qui la recouvre, procédé que nous avons retrouvé sur deux échantillons de la tombe Z de Dervéni. La superposition de l'ocre sur la feuille d'or, nous l'avons déjà remarqué, doit être liée soit à l'intention de créer une espèce de patine superficielle, soit à la nécessité de camoufler les fissures et les lacunes dans la dorure, selon une technique analogue à celle employée par les doreurs et qui consiste en l'application de vernis légèrement teintés avec de l'ocre jaune au-dessus de la feuille d'or[2]. De fait, il s'agit d'un procédé inverse de celui qui

[1] Delamare *et al.* 1990, 103-16.

[2] Perrault 1992, 172.

consiste à appliquer une sous-couche d'ocre jaune sur laquelle repose la feuille métallique et qui sert à dissimuler les quelques lacunes d'or qui se produiront par la suite.

A côté des pigments colorés inorganiques de nature minérale (gœthite, cinabre, malachite) ou de nature synthétique (bleu égyptien), la gamme du peintre de la tombe III d'Aineia est très riche en teintes mauves et roses qui sont le produit des colorants organiques. Les analyses effectués sur cinq échantillons de teintes variées, allant du rose pâle au mauve violacé, ont apporté les informations suivantes : les trois échantillons de couleur rose et mauve violet (M8, NMIII.18 et NMIII.20) sont composés de laque de garance, la *Rubia Tinctorum* (pl. 116.1-2), dont la présence a été aussi attestée avec certitude sur la « Tombe des Palmettes » à Lefkadia et comme nous verrons par la suite, sur la kliné de Potidée. Pour les échantillons aux teintes de mauve violet, on n'a pas employé seulement une laque organique. Sur la microphotographie de la coupe stratigraphique de l'échantillon NMIII.3, nous distinguons des grains de bleu égyptien et de cinabre inclus dans une matrice de couleur mauve qui correspond au colorant organique, ajoutés pour modifier ainsi légèrement le ton de la laque. Nous avons retrouvé l'ajout du bleu égyptien dans la laque de garance aussi sur la façade de la « Tombe des Palmettes », sauf que dans ce cas le bleu égyptien était superposé à la couche de laque et donc le mélange était effectué par le peintre directement sur le mur, comme le montre la concentration des grains bleus à proximité de la surface. En revanche, sur l'échantillon d'Aineia le mélange était déjà effectué avant l'application de la couleur sur le mur, puisque les grains de bleu égyptien sont dispersés en profondeur. L'examen de l'échantillon M8 a enrichi davantage nos connaissances sur l'emploi des laques rouges. D'une part ont été identifiés une série de matériaux inorganiques contenus dans la couche picturale : des grains de bleu égyptien, de l'ocre rouge, du blanc de plomb et de l'aluminium. Les trois premières matières ont été mélangées à la laque pour en modifier le ton, tandis que l'aluminium avait servi de mordant, c'est-à-dire de fixateur du colorant organique. D'autre part, la plante utilisée pour la production de la laque n'a pas été identifiée cette fois à la *Rubia Tinctorum*, mais à cause du rapport molaire très bas (0,1-0,3) entre l'alizarine et la purpurine, les deux constituants majeurs de la laque de garance[1], elle semble plutôt correspondre à la *Rubia Peregrina*, une des espèces sauvages de la plante, identifiée une seule fois jusqu'à présent, sur le bassin en marbre du musée J. Paul Getty[2]. Dans ce cas on a constaté aussi la présence, dans la matrice de la laque, de bleu égyptien et de grains de cinabre.

En ce qui concerne la technique d'exécution, les analyses de sept échantillons (M1, M2, M4, M5, M12, NMIII.18, NMIII.20) ont révélé l'emploi de la gomme adragante et de la gomme d'un arbre fruitier appartenant à la famille des rosacées. Dans quatre cas (M1, M8, NMIII.18, NMIII.20) la présence des protéines suggère, selon toute vraisemblance, l'emploi d'œuf ou d'une colle animale. Nous pouvons conclure donc avec assurance que les peintures de la tombe d'Aineia III ont été réalisées selon une technique à la détrempe, mais aussi selon une technique mixte, à la détrempe et *a tempera*, sans pour autant pouvoir préciser la

[1] Sanberg 1997, 193.

[2] Wallert 1995, 179-81.

fonction exacte de deux liants organiques. Un élément intéressant concerne l'identification de glucose à l'intérieur de l'enduit dont la présence fait penser à l'emploi des substances glucidiques, telles l'amidon ou la cellulose, afin de renforcer sa cohésion. Des substances de ce type ont été attestées aussi dans les mortiers de la tombe d'Aghios Athanassios.

La vivacité des couleurs employées dans la tombe III d'Aineia et leur mode d'application révèlent une approche esthétique qui se fonde sur les qualités visuelles des pigments et l'effet saisissant qu'ils créent dans l'œil du spectateur. Le peintre se sert d'une série des matériaux onéreux (feuille d'or, cinabre, malachite, laques organiques), qui nous renvoient à l'effet des couleurs « florides », décrites par Pline l'Ancien (35.30) et sur lesquelles nous reviendrons en détail par la suite. De fait, le choix des matériaux dans cette tombe reflète une préférence flagrante pour les teintes brillantes et saturées, qui engendrent la bidimensionnalité des éléments représentés et accentuent leur caractère décoratif.

POTIDEE - KASSANDREIA

47. LA TOMBE « MACEDONIENNE » II
(pl. 117-123)

STRUCTURE GENERALE DU MONUMENT

La tombe de Potidée, la deuxième tombe « macédonienne » découverte dans cette région[1], fut mise au jour durant l'été de 1984 par K. Sismanidis, mais elle avait été déjà pillée[2]. Le monument se compose d'une seule chambre funéraire mesurant 3 m de large sur 2,75 m de long pour une hauteur de 3,30 m (pl. 117.1-2). La largeur maximale de la façade est de 3,80 m pour une hauteur de 4,25 m. Elle est encadrée de deux pilastres, supportant un entablement couronné par un linteau et un tympan. L'ouverture de la tombe, marquée par un simple encadrement dorique en stuc, était fermée de l'extérieur par de gros blocs de tuf et de l'intérieur par une porte à deux battants en poros, enduite d'une couche fine et bien lissée de mortier blanc. On observe aussi un lissage élaboré sur l'enduit qui recouvre la façade, où sont tracées des incisions imitant un appareil décoratif isodome.

Le schéma décoratif que portent les murs de la chambre funéraire consiste en une base haute de 0,93 m, peinte en faux marbre, surmontée d'une bande blanche en saillie, haute de 0,135 m. Pour la zone qui se situe entre la bande en saillie et la genèse de la voûte nous retrouvons le même système décoratif en appareil isodome employé pour la paroi de la façade, qui se termine par une frise haute de 0,135 m, où est représentée de manière réaliste la tige ligneuse d'une vigne portant des rameaux feuillus et des grappes de raisins qui s'accrochent par des vrilles, entremêlées aux feuilles de lierre (pl. 117.3-4).

D'après l'examen des pauvres vestiges du mobilier qui avaient échappé au pillage, le fouilleur situe la tombe dans la deuxième moitié du IV^{e} s. av. J.-C.[3].

LA PEINTURE DE LA FRISE (pl. 117.3-4)

La grappe de raisins fermentée dont le suc fournit le vin et le lierre représentés sur la frise de la chambre funéraire de la tombe de Potidée, végétation qui suggère un espace extérieur

---

[1] G. Daux, « Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1959 », *BCH* 84 (1960) 793 fig. 7 ; Gossel 1980, 261.

[2] Sismanidis 1997.

[3] Le *terminus ante quem* pour la datation de la tombe est 316, date de la création de Kassandreia par Kassandros (Sismanidis 1997, 28-29). Les restes des os déposés sur les klinés confirment la présence de deux sépultures, peut être d'un couple (Sismanidis 1997, 30).

et renvoie au culte de Dionysos[1], établissent une correspondance frappante avec le thème iconographique, tiré du cycle dionysiaque, des lits funéraires que nous verrons plus loin.

La végétation est réalisée sans souci d'exactitude, mais de manière réaliste. La rapidité de l'exécution associée à une grande sûreté du dessin dans le rendu des formes, lui confère une fraîcheur et une vitalité notables. Les grappes sont représentées mûres, avec de petits grains ronds ou légèrement ovoïdes, en noir avec des reflets violacés plus lumineux en touches superposées. Les limbes des feuilles sont rendus par des coups de pinceaux libres qui suggèrent leurs extrémités pointues, sans définir pour autant avec précision leur contour dentelé ou tracer leurs nervures. Signalons ici aussi l'emploi du bleu au lieu du vert pour peindre les feuilles de vigne ainsi que la tige et les feuilles de lierre, selon une pratique que nous avons déjà relevée à plusieurs reprises sur les peintures macédoniennes. La tige ligneuse de la vigne, les vrilles et les baies du lierre sont rousses, instaurant un équilibre chromatique efficace avec les tons froids du feuillage.

MATERIAUX ET TECHNIQUES

Les motifs végétaux ont été réalisés à main libre directement sur le mortier blanc de la frise légèrement en saille, sans avoir eu recours préalablement à un dessin préliminaire ou à un tracé incisé. L'exécution demeure assez simple : dans une première étape, le peintre a rendu la tige ligneuse de la vigne se servant de l'ocre : c'est ce qui résulte de l'examen en SEM et XRD de l'échantillon POT.8. Par la suite il a réalisé les pampres, utilisant du bleu égyptien pour les feuilles (POT.5), du noir de carbone pour les raisins et une laque organique pour obtenir les reflets violacés, appliqués en touches superposées sur le fond noir, comme le montre l'analyse FTIR (POT.6). La tige et les feuilles du lierre ont été réalisées aussi avec du bleu égyptien. L'analyse FTIR pour l'identification du liant organique a apporté des indices suggérant l'emploi d'une gomme végétale. Il s'agirait donc, ici aussi, d'une technique à la détrempe.

---

[1] F. Braemer, « L'iconographie de la grappe de raisin », *in* : *Archéologie de la vigne et du vin, Actes du colloque, 28-29 mai 1986. Caesarodunum* 24 (1990) 69-75. Des parallèles avec le cratère de Dervéni (Yiouri 1978, 53-54 ; A. Greifenhagen, « Astiouneios », *in* : *Festschrift B. Neutsch* [Innsbruck 1980] 145 sq.) et le couvercle du sarcophage d'Alexandre ont été déjà proposés par K. Sismanidis (Sismanidis 1997, 28). Rappelons aussi la représentation des grappes de raisins et/ou de la vigne en contexte italiote, sur une série de tombes de Paestum (tombes 48, 2, 53, 51, 30, 4/1971, 1, 89, XVIIILg), contemporaines ou presque de la tombe de Potidée (Pontrandolfo-Rouveret 1992, 35), dans les chambres funéraires de deux tombes tarentines, la tombe 16, datée du I^{er} s. av. J.-C. (Tiné Bertocchi 1964, 62-69) et la tombe 22, datée de la fin du III^{e} s. av. J.-C. (Tiné Bertocchi 1964, 81-84) et l'hypogée napolitain « di via Foria » (A. Levi, « Camere sepolcrali scoperte in Napoli durante I lavori della direttissima Roma-Napoli », *MAL* 31 [1926] 377-402 ; Baldassare 1998). Pour la représentation de ce motif dans la céramique apulienne (« Grape-vine » group) voir Trendall 1989, fig. 168, 266. Sur son utilisation dans l'art hellénistique tardif et dans la production romaine, comme les grands cratères de marbre décorés de scènes dionysiaques, voir Grassigli 1999, 130, qui donne des exemples empruntés à D. Grassinger, *Römische Marmorkratere* (Mayence 1991) n° 8, 19, 23, 25. La représentation du lierre sur la tombe de Potidée trouve des confrontations avec le tracé incisé de ce motif sur fond sombre à l'intérieur de l'antichambre de la tombe d'Aghia Paraskevi (Sismanidis 1982, fig. 3) et sur la paroi de la petite tombe à ciste de Makrygialos/1983 (Bessios 2001, 380).

LES KLINES PEINTES

STRUCTURE GENERALE DES KLINES ET DECOR PEINT SUR LEURS PIEDS (pl. 118-123)

A l'intérieur de la chambre funéraire de la tombe de Potidée avaient été placées deux klinés en marbre[1], très bien conservées, disposées en *gamma*, arrangement adopté à l'intérieur d'autres tombes macédoniennes[2]. La première kliné, placée contre la paroi du fond, mesure 2,12x0,97 m avec une hauteur des pieds de 1m. La deuxième kliné, à droite de la première, présente une longueur légèrement réduite, 02,03x0,95x0,97 m. Particulièrement intéressante est la présence de nombreuses écailles de marbre à l'intérieur de la chambre funéraire et dans le remblai en dehors de la tombe, indiquant que la construction des lits ainsi que la réalisation du décor peint ont eu lieu sur place. Leur face antérieure est composée de deux pieds aux extrémités et d'une traverse triple, avec la zone médiane en retrait et deux frises horizontales qui s'avancent en saillie, attachées perpendiculairement aux pieds pour créer le squelette du meuble, qui renvoie à la forme d'un vrai lit en bois. Leurs surfaces sont recouvertes d'une fine couche uniforme, colorée en beige jaune, qui trahit une volonté d'imiter l'ivoire, matériau de construction plus précieux[3]. Les pieds, de section rectangulaire et rendus en relief, sont couronnés de volutes découpées sous l'abaque, ornées autrefois de grands yeux convexes en verre, analogues à ceux qui sont encore préservés sur la kliné de la tombe de Philippe II[4]. Le décor peint qui orne les pieds est rendu en rouge vif. Du marron foncé est employé pour indiquer les ombres, dans un traitement simple mais efficace de clair-obscur[5]. Dans l'écoinçon entre les volutes est dressée une palmette ouverte rouge que nous retrouvons renversée dans la partie inférieure des pieds. Dans la partie supérieure du corps des pieds sont peints neuf petits carrés rouges coupés selon une diagonale, motif que nous avons rencontré aussi sur les pieds du lit de la tombe II du tumulus Bella et sur le trône de la « Tombe d'Eurydice », et qui évoque, selon

---

[1] Sismanidis 1997, 30-74 pl. 1-7 avec références. Sur les lits funéraires en Grèce, voir Guimier-Sorbets, Nenna 1995, 553-56 et sur les rites funéraires en Macédoine, liés au lit, 559-60.

[2] Voir par exemple les tombes d'Aghios Athanassios I (Ph. Petsas, « Ἅγιος Ἀθανάσιος », *ΑΔ* 22 [1967] *Χρονικά* 399 pl. 302), d'Amphipolis I (Lazaridis 1960, 71 pl. 54 α, β fig. 1), de Thessalonique I (Gossel 1980, 238), de Pydna (Heuzey, Daumet 1876, 246 sq.) et de Stavroupolis (Makaronas 1953, 133-40).

[3] Je ne pense pas que cette couleur renvoie à la texture du bois, comme le suggère K. Sismanidis (Sismanidis 1997, 32).

[4] Les yeux en verre transparent des volutes étaient généralement arrachés par les pilleurs (c'est le cas aussi sur le trône de la « Tombe d'Eurydice »), étant donné que, sur leur base horizontale était d'ordinaire attachée une lamelle en or circulaire (Richter 1966, fig. 322 ; Kyrieleis 1969, 166-67 ; Vaulina, Wasowicz 1974, pl. X).

[5] Nous avons déjà examiné le rendu des détails décoratifs au moyen de la couleur sur les pieds de la kliné de la tombe I du tumulus Bella, sur les trônes de la « Tombe d'Eurydice » et de la « Tombe Rhomaios » à Vergina et nous allons retrouver un traitement similaire sur la kliné d'Amphipolis. Des traces d'un décor peint sont encore préservés sur les pieds d'une kliné de la tombe de Stavroupolis (Makaronas 1953, 137 fig. 1-2) et hors de la Macédoine, sur les lits de la tombe d'Erétrie (K. Kourouniotis, « Τάφοι καμαρωτοὶ Ἐρετρίας » *AE* [1899] 226-27 pl. II ; Vollmöller 1901, 334-76). Sur les lits funéraires peints d'Alexandrie avec une synthèse sur les lits de l'Asie Mineure, de la Grèce et de l'Italie méridionale, voir Guimier-Sorbets 2003a, 533-75.

toute vraisemblance, de vraies plaquettes d'incrustations en ambre[1]. Une palmette de plus grandes dimensions orne la partie centrale du pied au-dessous de laquelle s'articule une double échancrure ornée de volutes, motif caractéristique de ce type de pieds[2]. L'espace entre les volutes est occupé par une feuille d'acanthe double, très mal conservée, au centre de laquelle est représenté un *gorgoneion*, motif que nous allons retrouver sur les pieds de la kliné d'Amphipolis[3]. Les bases des pieds, découpées en volutes, sont décorées d'un ornement végétal, aujourd'hui assez effacé.

LES TRAVERSES A DECOR FIGURE

La triple traverse des klinés présente un riche décor peint, dont la polychromie conserve encore aujourd'hui tout son éclat et toute son intégrité, malgré l'affaiblissement des teintes originales dû à son exposition directe aux rayons du soleil, depuis une quinzaine d'années au moins, dans le musée archéologique de Thessalonique. Le décor est agencé en quatre zones principales qui occupent de haut en bas : a) la traverse supérieure en saillie (*kanon*), large de 0,145 m et longue de 1,71 m pour la première kliné et 0,79 m pour la deuxième ; b) la zone médiane en retrait (*tympanon*), large de 0,195 m ; c) la traverse inférieure en saillie (*kanon*), large de 0,10 m ; d) la zone inférieure de la kliné en retrait, large de 0,30 m, censée reproduire un espace vide. Les peintures figurées des deux traverses en saillie, qui correspondent aux éléments structuraux des lits réels, doivent, selon le fouilleur, être lues en continuité, de la première kliné à gauche à la deuxième kliné à droite.

TRAVERSE SUPERIEURE EN SAILLIE : SCENE DIONYSIAQUE

Sur la traverse supérieure de la longue kliné qui occupait autrefois la paroi du fond de la chambre funéraire, délimitée en bas et en haut par un kymation ionique, est reproduite une scène à caractère dionysiaque[4], que le fouilleur propose de rattacher au mariage sacré entre Ariane et Dionysos, accompagnés des membres de leur thiase (Silène, Ménades)[5]. De gauche à droite, sont représentés trois groupes (deux sur le long côté de la première kliné et un sur le côté court de la deuxième) composés de figures allongées à même le sol dans des postures détendues, d'animaux et d'éléments suggérant un espace extérieur, séparés entre eux par l'emblème macédonien typique, une étoile à huit branches, entre lesquelles se

[1] Sur cette hypothèse voir D. Ignatiadou, « Le verre incolore, élément du décor polychrome du mobilier funéraire de macédoine », *in* : *La couleur dans le monde grec antique*, Journé-débat, Musée du Louvre, 12 févr. 2004, sous presse. Sur l'origine et la fonction de ce motif, voir Sismanidis 1997, 206 n. 676-677.

[2] Kyrieleis 1969, 151-77.

[3] Des *gorgoneia* peints sont figurés sur les pieds des meubles dans la céramique apulienne (voir par exemple le pied du trône sur un cratère en calice du peintre de Laodamie, Trendall 1989, fig. 195).

[4] Des représentations du cycle dionysiaque sont aussi figurées sur les klinés de la tombe II du tumulus Bella (Andronikos 1984, 35 fig. 12-14 ; Drougou 1989, 349-50 ; Sismanidis 1997, 88-91), de la tombe I d'Amphipolis (Lazaridis 1960, 71 pl. 54ab, 55a, 60a ; Sismandis 1997, 85-88), et de la tombe I de Thessalonique (Sismanidis 1985, 42-44 fig. 2-4 ; Sismanidis 1997, 96-101).

[5] Jeanmaire 1951, 235, 433, 434 ; Sismanidis 1997, 67 avec références.

développent des spires végétales qui s'épanouissent en fleurs. Le premier groupe de gauche se divise en deux unités, une première composée d'une figure féminine encadrée d'un pilier votif bas, de forme rectangulaire et d'élévation simple[1], vers l'extrémité gauche et, vers la droite, d'une oie, et une deuxième qui consiste en une fontaine à bassin, avec une figure féminine, placée dans la même direction que la première, mais dont la tête est tournée en arrière, et une panthère. La première figure, très bien conservée, est représentée le torse découvert, portant un *himation* serré autour les hanches et les jambes, drapé obliquement et des chaussures fermées. La face extérieure de l'*himation* est peinte en rose violet très pale avec les ombres rendues en mauve foncé et la face interne avec du rose orangé (pl. 119.1). Ses jambes sont légèrement fléchies et relevées, de profil, avec le pied droit passant sous le pied gauche. Le poids du corps à moitié nu repose sur le bras droit tendu la paume appuyée sur le sol, tandis que la main gauche soulève verticalement au-dessus de l'épaule gauche un pan de l'*himation*, dans l'attitude typique dite du dévoilement[2]. En l'occurrence, cette attitude se comprend plutôt comme un geste actif de séduction, largement utilisé au IV^{e} s. av. J.-C., où sa valeur se trouve souvent atténuée pour exprimer, assez généralement, la coquetterie féminine. La jeune femme est vue de profil, les cheveux traités en lignes parallèles, coiffés en chignon avec des mèches qui retombent gracieusement sur les épaules et le buste. D'après le fouilleur, la figure portait deux couronnes en bleu, une sur la tête et une deuxième qui lui passait en diagonale sur la poitrine. Aujourd'hui les formes de ces objets sont indistinctes et l'on décèle uniquement quelques grains bleus, à peine visibles. A l'évidence, depuis la découverte du monument, la couche colorée a perdu la cohésion entre ses constituants (grains du pigment et liant) et une fois pulvérisée, elle s'est détachée de son support. K. Sismanidis propose d'identifier cette figure avec Aphrodite[3], d'une part grâce à son attitude qui renvoie à un type iconographique précis, fréquent dans la céramique à figures rouges du IV^{e} s. av. J.-C., d'autre part grâce à la présence de l'oie, qui est l'oiseau sacré de la déesse[4]. Ce dernier, tourné vers Aphrodite, témoigne d'un traitement aussi raffiné

[1] Sur la représentation des piliers en forme de petit autel dans la céramique, voir Pfuhl 1923, 293 fig. 593 et plus généralement, sur les éléments du paysage indiquant un bois sacré, voir les notes dans le chapitre sur la tombe de Philippe II. Sur la représentation des piliers votifs dans les paysages rustiques de la peinture romaine, voir P. H. Blanckenhagen, Ch. Alexander, *The Augustan Villa at Boscotrecase* (Mayence 1990) pl. 13,2, 51,3, 61,3.

[2] L'ampleur du geste de la figure sur la kliné de Potidée contraste sensiblement avec l'attitude plus digne et plus modeste qu'adopte Perséphone sur le trône de la « Tombe d'Eurydice », où elle écarte latéralement un pan de son himation, porté sur la tête comme un voile. Une attitude aussi réservée se retrouve avec la figure de Déméter sur la paroi du fond de la « Tombe de Perséphone » à Vergina (Pour des exemples dans la céramique, voir Metzger 1951, 44 pl. I, 1 ; 60 pl. V, 2 ; 111 pl. VIII ; 107 pl. IX ; 119 pl. XIV, 2a et XV, 1 ; 126 pl. XVII ; 203 pl. XXVII, 4 ; 204 pl. XXVII, 3 ; 350 pl. XLV, 1). Sur ce geste voir aussi Ch. Karouzos, *in* : *Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδον*, Γ΄ (Athènes 1965-1968) 365 sq. et dans ce même volume K. M. Kontoleon, « Ἀρχαϊκὴ ζωφόρος ἐκ Πάρου » 385 sq.

[3] R. Fleischer, *in* : *LIMC* II, *s.v.* Aphrodite (1984) 137 n° 1434.

[4] Sismanidis 1997, 61-62 avec références. Voir aussi K. Schauenburg, « Schwäne aus Unteritalien », *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 65 (1996) 105-19. Voir la fameuse coupe athénienne à fond blanc provenant de Rhodes, datée du deuxième quart du V^{e} s. av. J.-C., où est représentée Aphrodite chevauchant une oie (British Museum D2 ; Robertson 1959, 113).

que celui de la déesse, les ailes déployées avec l'indication des plumes colorées en bleu ciel, en grande partie disparue ici aussi, le bec et les pieds rendus en rouge orangé. La fontaine à bassin qui sépare les deux unités iconographiques est traitée en perspective dans une disposition analogue à celle du pilier, tournée de trois quarts vers la droite et elle est couronnée d'une corniche en saillie. Sur la partie haute de la façade du réservoir sont aménagées trois gargouilles en forme de mufles de lion peints en jaune, renvoyant à l'éclat du bronze, d'où jaillit l'eau à partir du réservoir pour s'accumuler dans un bassin de puisage à deux pieds qui s'appuie en contrebas de la bouche[1]. Devant la fontaine est représentée la deuxième figure féminine, tournée vers la gauche en vue de trois quarts, portant la même tenue vestimentaire que la première, un *himation* qui lui recouvre la partie basse du corps en laissant le torse nu. Elle est assise sur sa draperie, accoudée à un rocher avec le bras droit fléchi et les jambes relevées et croisées, mais en grande partie mutilée : nous ne distinguons pas son bras gauche, ni les détails du visage et du corps. La panthère à la peau mouchetée qui se tient à la droite de cette figure, dont la partie supérieure est presque effacée, lève sa patte gauche en tournant sa gueule vers sa maîtresse, que le fouilleur identifie comme une Ménade[2] (pl. 121.1). Le centre de la frise est occupé par un ornement végétal qui se développe sur les branches d'une étoile macédonienne dont la forme se distingue à peine, encadrée dans un parallélogramme rectangle, définie de deux côtés par une bande décorée de postes.

Le deuxième groupe de la frise s'ouvre avec la représentation très réussie et très expressive de la figure d'un Silène âgé (Papposilène), mollement étendu en position de trois quarts vers le spectateur, dans une attitude symétrique et en mouvement divergent par rapport à la Ménade (pl. 121). Le poids de son corps repose sur son bras gauche tendu, appuyé sur un rocher posé devant un pilier qui se dresse derrière lui, tandis que de la main droite au bras fléchi en angle droit, il lève un rhyton, qui par la forme et le rendu plastique est remarquablement proche, nous l'avons déjà noté, de celui que tient un des convives du *symposion* représenté sur la frise de la tombe III d'Aghios Athanassios. Son *himation* violet passe autour des hanches en laissant découverts le torse et les jambes. Il est chaussé de bottes souples en rouge vif, à rebord blanc[3]. Le peintre a indiqué de manière réaliste le corps plissé et grassouillet du Silène, ainsi que les poils sur son bras droit, rendus par des lignes courbes discontinues. Son état d'ébriété est subtilement évoqué par la disposition de sa tête penchée en avant, les yeux enfoncés et les paupières lourdes, enfin les sourcils contractés. En outre, son visage est caractérisé par le gros nez, les lèvres charnues, la chevelure rare qui contraste avec la barbe abondante, enfin le rendu des rides sur le front et en dessous des yeux, qui indiquent son âge avancé. De pauvres restes de bleu suggèrent la présence d'une couronne de laurier qu'il portait autour de sa tête, comme les autres figures. Signalons enfin, malgré la

[1] Fr. Glaser, *Antike Brunnenbauten (KPHNAI) in Griechenland* (Vienne 1983) 182-86.

[2] E. Simon, *in* : *EAA*, IV, s.v. « Menadi » (Rome 1961) 1002-1013 ; I. Krauskopf, E. Simon, *in* : *LIMC* VIII, 1, *s.v.* « Mainades » (1997) 780-803 ; Sismanidis 1997, 62. Sur le rapport de la panthère avec Dionysos et des membres du thiase dionysiaque, voir Jeanmaire 1951, 338.

[3] Sur les bottes à rebord que portent les Silènes, voir N. Stambolidis, « Σκίρτος », *AAA* XV (1982) 150 n. 35-37 fig. 2. Nous signalons des analogies avec la botte que porte Penthé au pied gauche sur le cratère de Dervéni (Yiouri 1978, 5 pl. 11 et 13).

présence d'une série de traits caractéristiques de ce type iconographique du Silène du milieu du IV^e^ s. av. J.-C., l'adoucissement et l'humanisation de son visage, qui le distinguent sensiblement des compagnons difformes de Dionysos de la période archaïque et classique[1]. Le pilier devant lequel est figuré le Silène est traité en perspective inverse par rapport au premier pilier de la scène et à la fontaine qui sont éclairés de gauche.

Juste après le pilier est représenté un cerf ou un faon vu de profil, qui se tient devant un arbre ramifié de faible hauteur, éléments qui renvoient à la nature sauvage (pl. 119.2). Il a la peau tachetée, la tête dressée et les oreilles rabattues en arrière, comme s'il était en train de paître le feuillage de l'arbuste. Sa silhouette fine et l'expression alerte de l'œil de l'animal se rapprochent de nombreuses représentations de cerfs ou de faons sur les vases apuliens[2]. Un troisième pilier de plus grandes dimensions, évoquant un autel et une statue de culte féminine, soulevant une grande phiale de sa main gauche, encadrent la dernière figure du deuxième groupe de la première kliné, un jeune homme à la musculature athlétique et aux pectoraux puissants simplement esquissés, placé en pendant d'Aphrodite. L'autel est rendu, ici aussi, en perspective, dressé sur un arrière-plan par rapport à la figure et la statue qui ferme l'extrémité droite de la frise. Le jeune homme, figuré dans une disposition symétrique et analogue par rapport à la figure d'Aphrodite, est représenté également de profil, les jambes légèrement fléchies, avec le pied gauche passant sous le genou droit relevé. Son *himation* qui reprend la même coloration que celui des autres figures, s'enroule autour de ses jambes et sa taille en passant derrière son bras gauche, recouvrant partiellement le roc sur lequel il est accoudé et qui lui sert de coussin. Sa main droite est serrée sur la hampe d'un thyrse enrubanné qu'il tient comme un sceptre, dont la partie inférieure est dissimulée par le torse masculin. Ses cheveux courts et bouclés sont traités de manière massive. Les caractères de cette figure et la présence du thyrse permettent de l'identifier sans hésitation avec Dionysos[3], dans un type iconographique bien connu par une série de représentations du IV^e^ s. av. J.-C., où il est imberbe et jeune, comme sur le cratère de Dervéni[4] ou sur la frise en

---

[1] Sur les figures « embellies » des Silènes, voir Pfrommer 1983, 254-56 fig. 12-21. Signalons des correspondances significatives entre la tête du Silène de Potidée et les représentations visibles sur une série de vases métalliques macédoniens, comme par exemple sur une situle en bronze de Dervéni (Makaronas 1963, 193-96 pl. 223-234 ; Themelis, Touratsoglou 1997, 33 pl. 2), sur le cratère de Dervéni (Yiouri 1978, 35-36 pl. E, 35, 36, 38, 49-51, 84) et sur des vases en argent de la tombe III de Vergina (Andronikos 1984, fig. 113-116).

[2] Voir par exemple Trendall 1989, fig. 118, 194 (associé à Dionysos et Ariane), 210 (associé à Aphrodite).

[3] Sismanidis 1997, 63-64, où il propose des rapprochements avec le Dionysos du Parthénon et d'autres représentations de l'image du dieu allongé, dans la production céramique du IV^e^ s. av. J.-C. (Metzger 1951, 59 sq.). Voir aussi Jeanmaire 1951, fig. 211, 222 et K. Kerényi, *Dionysos : Archetypal Image of the Indestructible Life* (Londres 1976) 383 ; T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens* (Oxford 1997) et C. Gasparri, *in* : *LIMC* III, 1, *s.v.* « Dionysos » (1986) 420-514.

[4] Yiouri 1978, 7, 15 pl. A. Sur le cratère de Dervéni voir aussi K. Schefold, « Der Baseler Pan und der Krater von Dervéni », *AntK* 22 (1979) 112-18 pl. 33-37 ; B. Barr-Sharrar, « Towards an Interpretation of the Dionysiac Frieze on the Derveni Crater », *in* : *Bronzes hellénistiques et romains, tradition et renouveau, Actes du Ve colloque international sur les bronzes antiques, Lausanne 1978, Cahiers d'Archéologie Romaine* 17 (Lausanne 1979) 55-59 pl. 24-27 ; R. W. Hartle, « An Interpretation of the Derveni Crater : Symmetry and Meaning », *Ancient Macedonia* IV (Thessalonique 1986) 257-58 ; G. Mihailov, « Observations sur le cratère de Dervéni »,

ivoire qui ornait la kliné funéraire de la tombe III à Vergina[1]. C'est ainsi que se trouvent affrontées d'une part les deux divinités, Aphrodite et Dionysos et d'autre part les deux membres du thiase, la Ménade et le Silène, dessinés aussi comme affrontés mais tournant leurs têtes en arrière, pour diriger le regard du spectateur vers les personnages les plus importants de la scène. En ce qui concerne la statue archaïsante qui se dresse derrière Bacchus, il a été proposé par le fouilleur de la rattacher à Artémis, non seulement en se basant sur le type iconographique des statues de culte qui sont connues par d'autres représentations, mais aussi grâce à la présence du cerf, animal sacré par excellence de la déesse et d'une série d'éléments indiquant que la scène se passe au-dehors et dont le caractère s'associe manifestement (pilier-autels et fontaines) à un téménos sacré[2]. Notons cependant que le cerf s'associe également à Dionysos, en tant que compagnon sacré du dieu dans des scènes à caractère plutôt gai ou détendu, comme celle représentée sur la kliné de Potidée et que nous connaissons déjà sur une série de représentations dans la céramique attique[3].

Le troisième groupe de personnages qui orne la frise de la deuxième kliné s'organise de part et d'autre d'une colonne qui sert de base à un trépied, dont seuls sont peints le couvercle de forme conique et les deux protomés de griffons qui y sont attachées sur les côtés[4]. A l'extrême gauche de la frise est représenté un ornement végétal de vrilles fleuries qui s'épanouissent en calices aux feuilles lancéolées simplement esquissées. Une fontaine ouvre la composition, de forme rectangulaire analogue à celle que nous avons vue sur la première kliné mais plus petite, à une seule gargouille d'où jaillit l'eau au centre de sa façade, orientée vers la gauche. Derrière le dos de la fontaine est allongée une figure féminine très bien conservée, avec son bras droit plié à angle droit, accoudé sur un rocher, partiellement recouvert d'un pan de son *himation* qui cette fois présente une coloration différente sur la face extérieure, peinte en bleu, par rapport à la tenue des autres personnages (pl. 120.2). De sa main droite elle soulève une phiale côtelée rendue en jaune, renvoyant au bronze, et de son avant-bras pend une large bandelette qui reprend la coloration du bord du manteau. Les traits de son visage, vu de profil, se rapprochent de ceux d'Aphrodite, ainsi que la forme et la disposition du corps, au torse découvert. Nous arrivons à déceler des touches de rose orangé sur le visage et le corps, en particulier sur la joue, la main droite et la hanche. Derrière les jambes est figurée la partie supérieure d'une panthère cabrée avec la patte antérieure gauche levée, le reste de l'animal étant caché par le corps féminin, derrière lequel on distingue la peau tachetée et la gueule, tournée vers la figure que le fouilleur propose d'identifier avec

---

REA 93 (1991) 39-54 ; *id.*, « Quelques observations sur le cratère de Dervéni », *Ancient Macedonia* V (Thessalonique 1993) 960-64 ; Grassigli 1999, 99-143 (avec références).

[1] Andronikos 1984, 131 fig. 90.

[2] Sismanidis 1997, 64 n. 151.

[3] Voir par exemple in Krauskopf, Simon 1997, *op. cit.* n° 27, 35, 93 et Gasparri 1986, *op. cit.* n° 295.

[4] Sur le caractère votif et/ou funéraire de ce trépied, voir Sismanidis 1997, 45, n. 90 avec références. Sur les trépieds de Ptoion, de Delphes et d'Olympie en général, voir respectivement P. Guillon, *Les trépieds du Ptoion* (Paris 1943) ; P. Amandry, « Trépieds de Delphes et du Péloponnèse », *BCH* 111 (1987) 79-131 ; S. Karouzou, « "Ηρωες ἀγνοὶ σ' ἕναν ἀττικὸ κρατῆρα », *ΑΔ* 19 (1964) *Μελέτες* 12-14 n. 37, 42-44.

Ariane[1]. La seconde unité de ce groupe, figurée après la colonne votive au trépied, se compose d'un Eros ailé et d'une figure féminine allongée qui fait pendant à Ariane. Le dieu enfantin au corps potelé complètement nu, porte des ailes déployées, dont une rangée de plumes est colorée en bleu, selon un procédé que le peintre a appliqué aussi pour les plumes de l'oie d'Aphrodite. Le torse de face, il tourne la tête en l'inclinant légèrement vers la droite où s'étend la dernière figure de la composition. Avec son bras droit plié à angle droit appuyé sur la hanche, il repose son bras gauche légèrement fléchi sur un haut rocher recouvert d'une *leonte*, tandis que de sa main il tient la massue, les attributs par excellence d'Héraclès[2]. La figure féminine, dont la partie haute du corps est gravement mutilée, a été identifiée par K. Sismanidis comme une Ménade[3], par analogie à celle qui est représentée sur la première kliné. Elle porte le même *himation* en rose violet que les autres figures, à l'exception d'Ariane, et sa disposition reprend le schéma choisi pour la première Ménade, aux pieds croisés, à la différence que dans ce cas les jambes sont moins relevées. Son bras gauche est tendu, avec la paume ouverte appuyée sur le sol supportant le poids du corps, selon le même geste qu'adopte Aphrodite à l'extrémité gauche de la première kliné, tandis que sa main droite tient verticalement un tambourin, que le peintre a représenté avec les mêmes couleurs qu'il a employées pour l'*himation* d'Aphrodite : rouge orangé pour la surface antérieure et mauve foncé pour la face arrière.

Nous ne constatons pas de véritable lien physique, établi au moyen des gestes ou des mouvements, entre les personnages représentés dans cette composition de frise[4], puisqu'il s'agit de groupes de figures inactives rendues dans des poses aimablement détendues. Pour lier les figures et les groupes d'une réunion immobile comme celle-ci, afin de créer une unité intéressante, le peintre a eu recours à la troisième dimension, suggérée au moyen de la ligne et de la couleur.

FORME ET COULEUR

Malgré la simplicité apparente de l'exécution et le traitement schématique des figures, on constate en même temps un effort de la part du peintre pour maîtriser l'expression de l'espace et traiter correctement les volumes des objets qui y sont représentés. Les différents plans et la profondeur du champ pictural sont évoqués d'une part, grâce à la disposition oblique des piliers et des fontaines, et d'autre part, grâce à la représentation des panthères dans un arrière-plan, derrière les corps allongés des Ménades, qui occupent le premier plan. L'emploi des ombres sur les éléments statiques de la composition, renforce l'impression de

[1] Sismanidis 1997, 65 n. 153-155, avec références sur la représentation de Dionysos et Ariane dans la céramique. Sur Ariane voir Fr. Matz, « Ariadne oder Semele », *MWPr* (1968) 110 sq. pl. 10, 12 ; *LIMC* III, 1, *s.v.* « Dionysos » (1986) 485-86 et III, 2 (1986) 386 sq.

[2] A signaler aussi la présence des têtes d'Héraclès au centre des volutes sur le cratère de Dervéni (*La Macédoine* fig. 158-159). Sur le rapport entre Dionysos et Héraclès, voir Yiouri 1978, 44.

[3] Sismanidis 1997, 65-66.

[4] Cet isolement des figures est très marqué aussi sur la frise à décor figuré du monument de Lysicrate où le décor figuré est également lié au cycle dionysiaque (C. Rolley, *La sculpture grecque. La période classique* [Paris 1999] 377-78, fig. 396).

profondeur, même s'ils ne sont pas éclairés depuis une source lumineuse unique. Le volume des corps est surtout suggéré par le traitement habile des draperies en clair-obscur, plutôt que par l'indication des carnations, qui restent excessivement schématiques et limitées. Par ailleurs, les contours fins et nerveux qui dessinent les corps ravivent les figures, dont la plus réussie est celle du vieux Silène, représentée dans la pose la plus audacieuse avec la partie haute du corps reculant et les jambes ressortant en avant.

La prédominance de la ligne par rapport à la couleur sur cette frise, ainsi que la couleur neutre du fond, engendrent un effet esthétique qui se rapproche par son résultat, mais pas forcément par son intention, des représentations peintes sur les lécythes à fond blanc : ces derniers sont en effet caractérisés, au moins pour un certain nombre d'entre eux, par la manipulation recherchée de la ligne et l'application « additive » des couleurs plates pour remplir les formes préalablement définies par le dessin[1]. Cependant, même si ce procédé pourrait renvoyer aux figures de Potidée pour ce qui concerne l'harmonie des contours, nous décelons ici un traitement nettement plus pictural quant à l'emploi de la couleur. En effet, si nous examinons le rendu des *himatia* qui s'enroulent autour les jambes et des hanches des figures, nous observons la mise en œuvre d'un système simple mais efficace pour suggérer les ombres et transmettre l'impression de la troisième dimension. Sur une surface uniformément colorée soit en rose soit en bleu turquoise, le peintre dessine en mauve foncé les ombres des plis serrés des manteaux, au moyen des lignes verticales plus ou moins épaisses et diluées, en ajoutant de fines hachures parallèles pour compléter son modelé, visibles en particulier sur l'*himation* de Dionysos. Par le contraste qui se crée entre le rose et le mauve ou le mauve foncé, se matérialise de manière convaincante le plissé souple des manteaux, qui acquiert une plasticité notable sur le corps du Silène, où les plis s'ouvrent en éventail et ruissellent presque sur les hanches.

La gamme de couleurs employée sur cette frise se caractérise par la prédominance du mauve et du rose que le peintre a choisis pour réaliser les draperies, véhicules esthétiques d'importance majeure dans une composition figurée. Le fond clair, rendu en une teinte crème, défavorise les effets de contraste et les teintes pâles semblent, aujourd'hui, davantage atténuées. Une teinte vivace de rose orangé est appliquée en deux occurrences, sur la face interne de l'*himation* d'Aphrodite et sur le tabouret de la Ménade (pl. 121.1), les deux figures extrêmes de la composition des deux klinés. Un rouge saturé a été employé pour souligner quelques détails, tel le bec et les pattes de l'oie, les bottes du vieux Silène qui attirent l'œil, enfin la bandelette qui est attachée au thyrse de Dionysos. C'est le même rouge vif qui a été employé pour indiquer les éléments peints sur les pieds des klinés. Des touches sélectives du bleu ont été utilisées sur les plumes de l'oie et de l'Eros, sur les couronnes des

[1] Ce type de représentation nous rappelle en fait, une appréciation sur la peinture que l'on trouve chez Denys d'Halicarnasse (*De Isaeo* 4) : « On possède des peintures anciennes dont le coloris est travaillé avec la plus grande simplicité et qui, dans des tonalités, ne présentent aucune variété ; mais les lignes sont dessinées à la perfection prêtant à ces œuvres un grand charme. Cette pureté du dessin s'est peu à peu perdue ; sa place fut prise par une technique plus savante, par une différenciation adroite de la lumière et de l'ombre et par toutes les ressources de ce riche coloris auquel ces peintures doivent leur effet », (trad. *Rec. Milliet* 49 n° 43). Pour l'emploi de la ligne et de la couleur sur les lécythes à fond blanc voir Koch-Brinckmann 1999.

figures dont il ne reste aujourd'hui que quelques faibles traces, enfin cette même teinte a été étalée en aplats uniformes pour colorer l'*himation* d'Ariane.

TYMPANON : GRIFFONS TERRASSANT DES CERFS (pl. 122)

La surface en retrait entre les deux frises en saillie de la kliné est ornée d'une scène de combat d'animaux, composée de cinq paires de griffons disposés sur un sol irrégulier, et s'apprêtant à dévorer un cerf, séparés entre eux par des rosettes rendues en trompe-l'œil[1] (pl. 122.1). Un fond rose violet recouvrait primitivement la surface de la frise et délimitait les formes des motifs figurés, dont il ne subsiste aujourd'hui que quelques pauvres traces. Contrairement à la tranquillité et l'inactivité qui émanent des figures représentées sur la première frise, ici les motifs animaliers sont engagés dans une véritable action qui exprime la puissance des fauves et la domination symbolique sur le monde animal, en même temps que le destin sans espoir de leur adversaire. Il s'agit d'une des représentations peintes les plus réalistes de ce motif, auquel l'explication la plus courante attribue une fonction apotropaïque de gardien sacré[2], mais qui peut s'associer aussi au culte de Bacchus ou s'identifier au dieu même, dans des contextes spécifiques[3] (pl. 122.2-3). Les ailes des griffons rapaces largement déployées, aux plumes disposées sur trois registres – rémiges primaires et secondaires et tectrices sur deux rangs – comportent une coloration très variée. Pourvus d'une crête de nageoires de poisson, d'un bec d'oiseau, d'oreilles tendues de cheval et dotés d'un corps de lion, ils appliquent leurs griffes sur le flanc ensanglanté des cerfs abattus, attaqués par l'avant et par l'arrière[4]. La représentation des griffons aux têtes dressées qui ne mordent pas leurs victimes – disposition que nous avons déjà rencontrée sur les frises de deux trônes de Vergina, dans la « Tombe d'Eurydice »[5] et la « Tombe Rhomaios »[6] – est rare dans des scènes de combat analogues[7]. Leur rendu plastique témoigne d'un traitement pictural qui se différencie sensiblement des figures dionysiaques de la frise supérieure. En effet, l'objectif du peintre est focalisé ici sur l'acquisition d'une représentation plus réaliste, obtenue à travers la manipulation des couches colorées opaques qui recouvrent entièrement les formes des

[1] Sismanidis 1997, 47-52.

[2] Woysch-Méautis 1982, 83-86, 134-37.

[3] Sur la relation du griffon avec Dionysos, en tant que maître de l'Orient, voir K. Schefold, *Griechische Kunst als religiöses Phänomen* (Hamburg 1959) 110 sq. ; Woysch-Méautis 1982, 86 avec références et Grassigli 1999, 137 n. 157 avec exemples pris dans la céramographie attique.

[4] Une disposition du cerf analogue est représentée sur la mosaïque de Gnôsis à Pella (Makaronas, Yiouri 1989, pl. 18-19).

[5] Andronikos 1987b, 378 fig. 3-4 ; Andronikos 1987c, 83 fig. 8-9.

[6] Rhomaios 1951, 44-47 pl. Γ ; Gossel 1980, 256-58 n° 13.

[7] Nous signalons une disposition analogue aussi sur la mosaïque de la tholos de Pella (Makaronas, Yiouri 1989, fig. 25a). Pour des exemples de griffons mordant leur proie, voir Lullies 1962, 48 sq. fig. 1-2, pl. 1.3, 2, 5, 7.2, 13.3, 15.2-4, 16, 17, 21, 26, 27 ; Vaulina, Wasowicz 1974, 68 sq. pl. I, VII ; Deplace 1980, fig. 151-154, 179-180. Pour la représentation des griffons terrassant des cerfs en Macédoine, en dehors de deux trônes de Vergina, voir aussi la mosaïque de la maison de Dionysos à Pella (Makaronas, Yiouri, 1989, pl. 26) ; un relief en marbre et une mosaïque à Olynthe (Robinson 1933, 15 pl. X), le cratère de Dervéni (Yiouri 1978, 38 sq.), des appliques en terre cuite dorée de Pydna (Tsigarida, Ignatiadou 2000, 29 fig. 20).

figures. Cette intention apparaît avec évidence si l'on confronte le traitement schématique du cerf de la frise avec les corps modelés des cerfs du tympan de la kliné. Dans le premier cas, c'est le contour qui dessine la forme de l'animal et l'impression du volume est évoquée sommairement au moyen d'une couleur diluée brunâtre, uniformément appliquée sur ses membres extérieurs. En revanche, pour la réalisation des cerfs du tympan, c'est la couleur qui définit les formes et les volumes par l'application du clair-obscur, en recouvrant presque entièrement le dessin fin qui aurait servi à la mise en place préliminaire des motifs figurés.

FORME ET COULEUR

Le fond rose violet qui délimitait autrefois les figures de la frise devait créer un effet chromatique très différent de celui que produit l'état actuel, où la couverte picturale a presque entièrement disparu et laisse transparaître la surface grisâtre du marbre sous-jacent. En fait, il faut imaginer un résultat esthétique assez proche de celui créé par le fond rouge vif conservé sur le tympan du trône de la « Tombe d'Eurydice » et sur la kliné-sarcophage de la tombe II du tumulus Bella. Cependant, sur la kliné de Potidée la teinte du fond n'est pas rouge, comme l'a décrite le fouilleur. Le peintre a choisi un pigment de nature et de teinte différentes pour colorer son fond, un rose violet intense de nature organique comme nous verrons par la suite, qui se rapproche davantage du fond rose des lits d'Amphipolis ou du rose appliqué sur le bouclier au *gorgoneion* qui orne la façade de la tombe d'Aghios Athanassios[1]. La teinte rosâtre du fond est reprise par le peintre pour colorer le deuxième rang des tectrices sur les ailes des griffons, mais ici aussi la couche picturale est très mal conservée. L'effet de vivacité suscité par le fond coloré était soutenu par la riche polychromie appliquée sur les corps des fauves, en particulier sur leurs ailes, où nous constatons l'emploi de cinq couleurs différentes. Avec une couche épaisse de blanc, le peintre souligne la forme extérieure des ailes ; le premier rang des tectrices est peint en rouge foncé dans la partie supérieure et en rouge vif dans la partie inférieure, polychromie reprise sur la crête ; le deuxième rang est d'un ton rose violet plus clair ; enfin les rémiges sont peintes en vert turquoise, couleur que nous retrouvons à l'intérieur des rosaces. Le corps des griffons est d'une tonalité jaunâtre à laquelle se superposent des rehauts lumineux en blanc, visibles en particulier sur la partie antérieure des fauves, les pieds et la tête. Des touches de rouge foncé soulignent certains détails, comme les yeux, les oreilles ombrées en arrière plan et le bec. Sur leurs longs cous sont visibles des traits en brun orangé indiquant des poils. La partie intérieure des membres des griffons censés reculer est ombrée au moyen d'une couleur rouge brun que nous retrouvons sur les corps des cerfs. Pour la réalisation de ces derniers, le peintre s'est servi d'une variété de tons chauds : du jaune, du jaune orangé et du rose sont employés pour modeler les parties éclairées des corps, des touches de rouge foncé et de brun se sont superposées aux teintes plus claires pour dessiner les ombres. Par rapport à la gamme chromatique révélée sur la frise supérieure, nous constatons des affinités

[1] Ce même rose fut appliqué sur la traverse de la kliné de la tombe « macédonienne » I de Dion, aujourd'hui disparue.

et des différences : nous retrouvons sur les deux compositions le même ton de rouge vif et des dégradés du jaune brun ; le bleu employé sur la traverse supérieure est remplacé ici par un ton verdâtre et le mauve largement appliqué sur la traverse supérieure pour le rendu des draperies, n'est pas présent sur la zone médiane. En revanche, le rose violet qui recouvrait autrefois le fond de la zone médiane n'est pas attesté sur la traverse supérieure.

Le rendu plastique des griffons, reflète, comme nous l'avons remarqué ci-dessus, une élaboration particulièrement recherchée. La représentation peinte des griffons sur la « Tombe de Perséphone », si habile qu'elle soit dans le dessin improvisé et expressif des formes, reste schématique dans le rendu des détails et se limite à un coloris très restreint. Dans le rendu des griffons peints sur la kliné de la tombe II du tumulus Bella, le peintre cherche à reproduire au moyen de la couleur, essentiellement composée d'ocre jaune, la surface métallique de la feuille d'or, un effet de splendeur et de luxe similaire à celui que transmet la dorure réelle sur les griffons en relief du trône de la « Tombe d'Eurydice ». Sur le tympan de la tombe d'Aghios Athanassios, les griffons présentent un traitement pictural qui se rapproche davantage de celui de Potidée, avec un coloris plus varié, mais qui reprend la polychromie traditionnelle des motifs architecturaux peints et un modelage plastique des formes assez sommaire, qui reflète la rapidité de l'exécution. Les animaux fantastiques de la tombe de Potidée, contrairement aux autres monuments que nous avons évoqués, où ce motif est traité en tant qu'élément décoratif accessoire qui ne mérite pas toute l'attention du peintre, monopolisent presque le regard du spectateur, d'une part grâce à leur vive polychromie, et d'autre part grâce à un raffinement technique qui suscite des effets de volume et de matière au moyen de la couleur, sensiblement plus prononcés par rapport aux figures du registre supérieur, où prédomine la fine calligraphie des contours.

Particulièrement intéressante est la représentation en trompe-l'œil des rosaces. Par l'utilisation du clair-obscur le peintre confère à ce motif conventionnel, que nous avons déjà vu figurer à l'intérieur de la tombe de Philippe II, de la tombe à ciste 2001 de Pella, d'Aghios Athanassios et de Phoinikas, un volume remarquable qui le détache du fond comme s'il était un élément en vrai relief, vu « en plan ». La forme stylisée de ces doubles rosaces, qui n'évoquent rien de la forme d'une fleur puisqu'elles ne comportent pas de pétales, les rattache plutôt à des phiales superposées. Le rebord des phiales est souligné en blanc, de même que la partie éclairée de l'élément central (bouton ou *omphalos*). Un ombrage calculé en tons de vert olive crée l'impression de la concavité à l'intérieur des formes et du noir est employé sur la partie gauche de la phiale supérieure, pour indiquer sa séparation de la surface sous-jacente.

TRAVERSE INFERIEURE EN SAILLIE : FRISE D'ANIMAUX ANTITHETIQUES

Sur le fond jaunâtre de la traverse inférieure, délimitée entre deux lignes en brun foncé réalisées à main libre, se détachent les silhouettes dessinées en brun de cinq paires antithétiques d'animaux (domestiques et sauvages) et de bêtes fantastiques disposées sur la ligne de base, sans rapports d'action entre eux (pl. 123). Trois groupes sont figurés sur la première et deux sur la deuxième kliné, séparés entre eux par des ornements floraux, des

piliers et des cratères[1]. Le peintre ne s'est nullement préoccupé ici de précision spatiale, comme il l'a fait pour la frise supérieure. Les extrémités de la première kliné sont ornées d'une large bande horizontale, composée d'une bordure de postes et de languettes placées verticalement[2], tandis que sur la deuxième kliné les extrémités ne comportent aucun ornement. De gauche à droite, la première unité d'animaux est composée d'un lion vu de profil en position héraldique[3] et d'un taureau chargeant tourné à gauche, tête baissée, les cornes pointées vers l'avant[4], représentés de part et d'autre d'un ornement végétal[5]. Un pilier de forme similaire à ceux représentés sur la frise supérieure de la kliné sépare le premier du deuxième groupe animalier, composé d'une panthère à la peau mouchetée avec la patte antérieure gauche levée[6], dans une disposition héraldique analogue à celle du lion, et confrontée à un animal fabuleux, caractérisé par une corne au milieu du front, à la tête et au corps de lion et aux ailes déployées, recourbées vers l'intérieur selon un schéma archaïsant[7]. Des traces de bleu sont visibles sur les plumes des ailes, couleur que le peintre a appliquée également sur les ailes de l'oie et de l'Eros du registre supérieur. Un cratère à volutes

[1] Pour des frises d'animaux analogues en milieu macédonien, voir la zone supérieure du cratère de Dervéni (Yiouri 1978, 43 ; Themelis, Touratsoglou 1997, pl. 14-15) et la bordure de la mosaïque à l'Amazonomachie, dans la maison de Dionysos à Pella (Makaronas, Yiouri 1989, pl. 23). Pour des exemples hors de Macédoine, voir Brown 1957, pl. XLIV, 1 ; P. Ducrey, *La maison aux mosaïques d'Erétrie* (Lausanne 1978) 22-24 ; Saltzmann 1982, 116 n° 134, pl. 88-89. Sur le rapport des motifs animaliers avec l'art du tissage, voir F. von Lorentz, « Βαρβάρων ὑφάσματα », *RM* 52 (1937) 165-222 ; Drougou 1987, 304-305 n. 3. Sur la représentation des frises d'animaux dans l'art archaïque, voir H. P. Isler, « The Meaning of the Animal Frieze in Archaic Greek Art. An Attempt in Iconology », *NumAntCl* 7 (1978) 7-28. Pour une représentation de cratères similaire, liée au dieu du théâtre, voir la frise aux Silènes sur le monument de Lysicrate (B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture* I [Bristol 1990] 15-17 ; W. Ehrhardt, *APl* 22 [1993] 7-67, pl. 1-19).

[2] Il s'agit d'ornements typiques des klinés, tant peints que réels (Richter 1966, fig. 328 ; Sismanidis 1997, 53 n. 116, avec des exemples sur les klinés macédoniennes).

[3] Pour des représentations similaires de lions, voir G. M. A. Richter, *Animals in Greek Sculpture* (Oxford 1930) fig. 22 ; Lullies 1962, pl. 3.3 et 25 ; Sismanidis 1997, 54, avec références. Le lion tenait dans le bestiaire dionysiaque littéraire une place très importante. Dionysos lui-même se transforme en lion dans l'épisode des pirates tyrrhéniens (*Hymne Homérique à Dionysos*, I 44).

[4] Pour des représentations similaires de taureaux, voir Richter 1930, *op. cit.* fig. 103 ; Lullies 1962, pl. 16 ; Vaulina,Wasowicz 1974, 72-73 pl. 1 ; Pinelli, Wasowicz 1986, 38-39 ; Deplace 1980, fig. 160 ; Sismanidis 1997, 55.

[5] Des ornements analogues sont figurés sur la mosaïque du palais de Vergina (Andronikos *et al.* 1961, 21 sq.), sur le tissu funéraire de la tombe de Philippe II (Andronikos 1984, fig. 156-157 ; Drougou 1987, 303, 313-14 pl. 64) ainsi que sur les tympans des stèles de la même nécropole (*Philippe de Macédoine* fig. 81).

[6] Des représentations des panthères similaires se trouvent, par exemple, sur le registre supérieur du cratère de Dervéni (Yiouri 1978, 16, 41 pl. 48) et le Sarcophage d'Alexandre (von Graeve 1970, pl. 45). Voir aussi Lullies 1962, pl. 7.1, 11.1, 15.1,3 ; Vaulina,Wasowicz 1974, 72-73 pl. I, VII.

[7] Les seuls parallèles proposés par le fouilleur pour cet animal fabuleux sont les figures en relief provenant de Tarente, décorant jadis les éléments des klinés en bois (Lullies 1962, pl. 8.2, 11.2). Signalons toutefois la grande similitude entre l'unicorne de Potidée et les griffons du tympan de la tombe III d'Aghios Athanassios, où nous ne pouvons pas exclure qu'ils représentent eux aussi des bêtes unicornes, que les dégâts de la surface picturale ne permettent pas d'identifier avec assurance. Par ailleurs, nous retrouvons ce motif sur un fragment de bol mégarien trouvé à Pella, daté dans la seconde moitié du II^{e} s. av. J.-C. (*La Macédoine* 142 fig. 126).

reposant sur un piédestal[1] sert de séparateur entre les deux animaux, dont la forme est indiquée non seulement au moyen de la ligne, comme il arrive pour les autres éléments de la frise, mais aussi par l'emploi de la couleur et d'un ombrage simple mais correct. Le jaune qu'a employé le peintre pour évoquer la forme de l'objet et le brun pour appliquer les ombres sur la face interne des anses, sous le rebord et à l'intérieur du cratère, renvoient sans aucun doute à sa nature métallique, le bronze, traitement similaire à celui que nous avons observé pour la réalisation de la phiale métallique (en bronze ou en or) que tient Ariane. Un deuxième cratère, cette fois en calice, présentant un traitement pictural similaire à celui du cratère à volutes, sépare le deuxième groupe d'animaux du troisième, qui reprend exactement la même composition que le premier groupe, mais inversée. Ici, le taureau est figuré à gauche du fleuron et le lion à sa droite. La forte ressemblance formelle entre ces motifs animaliers fait penser à l'emploi d'un carton pour leur exécution, ou d'un dessin préliminaire que le peintre avait fidèlement suivi, dans les deux cas. Les deux groupes d'animaux qui ornent la deuxième kliné présentent le même arrangement antithétique, sans l'intégration d'ornements ou d'éléments séparatifs entre eux, omission qui reflète, selon toute vraisemblance, la nécessité d'une précipitation dans l'exécution, étant donné que le décor des klinés fut réalisé sur place. Une panthère confrontée à un sanglier[2] compose le quatrième groupe, tandis que pour le dernier groupe le peintre reprend une troisième fois le couple du taureau et du lion.

FORME ET COULEUR

L'exécution de cette frise apparaît comme encore simplifiée par rapport à la première, en ce qui concerne la suggestion du volume et de la troisième dimension par des moyens picturaux. En fait, le peintre se sert presque uniquement de la ligne pour dessiner les formes des animaux et l'emploi de la couleur reste discret et sélectif, soit pour souligner en bleu les ailes de l'unicorne et les feuilles d'acanthe des ornements végétaux, soit pour matérialiser des ombres par des aplats occasionnels d'un jaune brun très dilué sur les corps des animaux. Malgré cette restriction de la gamme chromatique, la maîtrise du dessin et l'expressivité de la ligne confèrent à cet ensemble de scènes animalières « décoratives » une vivacité inhabituelle. En effet, le peintre applique une technique qui se fonde sur le tracé des lignes fendues et courtes qui suivent les formes des figures sans les enfermer dans des contours rigides et continus. De cette manière, il arrive à mieux contrôler la précision de son dessin et à obtenir une meilleure souplesse et une plus grande légèreté pour les motifs représentés.

---

[1] Pour le type du cratère représenté voir Sismanidis 1997, 56-57 n. 127-128. Sur la vaisselle répandue sur le sol dans la céramique apulienne, en particulier dans l'Apulien tardif, et sa signification funéraire, voir Lohmann 1979, 181 n° A59 pl. 12 fig. 1 ; M. Schmidt, « La ceramica italiota e siceliota », *in* : *I Greci in Occidente* 443-56.

[2] Un sanglier est représenté sur le cratère de Dervéni (Yiouri 1978, 41 pl. 47) et deux paires de sangliers antithétiques, que leur forme et leur disposition rapprochent du sanglier de Potidée, sont figurés sur la mosaïque de l'Amazonomachie à Pella (Makaronas, Yiouri 1989, pl. 23). Pour d'autres rapprochements hors de Macédoine, voir Sismanidis 1997, 59 n. 134.

ZONE INFERIEURE EN RETRAIT : REPRESENTATION ILLUSIONNISTE DES TABOURETS (pl. 118.2)

A la différence des traverses peintes que nous venons d'examiner, et qui présentent un aspect lissé et homogène, ici la surface du marbre est rugueuse et l'on distingue même les traces de la gradine. Dans la réalité cet espace situé au-dessous des traverses et entre les pieds des lits est vide. Sur les klinés pleines de Potidée cette zone est peinte en noir afin de suggérer de la manière la plus réaliste l'illusion du vide. Cependant, cette illusion est encore renforcée par la représentation en trompe-l'œil de deux tabourets bas, censés occuper l'espace libre au-dessous des klinés. En fait, malgré la tentative du peintre pour les représenter en vue de trois quarts, ce qui crée une contradiction flagrante avec la disposition frontale des klinés, il arrive à produire, au moyen de la couleur et de la technique picturale adoptée, une imitation satisfaisante d'un élément réel en trois dimensions.

La représentation des compositions figurées à caractère narratif ou décoratif comme celles qui ornent les traverses des klinés de Potidée à côté des objets ou des figures peintes en trompe-l'œil semble trahir un des caractères distinctifs d'une esthétique picturale macédonienne, que nous avons pu observer déjà de manière explicite dans le riche programme iconographique qui orne la façade monumentale de la tombe III d'Aghios Athanassios. Selon la fonction que chaque image est censée remplir, le peintre adopte des systèmes picturaux qui lui permettent d'obtenir à chaque fois l'effet désiré. La couleur du fond et les dimensions des objets ou des figures représentées demeurent à cet égard significatifs. C'est ainsi qu'au moyen du fond noir le peintre des klinés de Potidée a réussi à « matérialiser » le vide et suggérer un espace ombré dont la profondeur est rendue par l'emplacement et les dimensions des tabourets représentés de manière réaliste. Du point de vue technique, le peintre a repris pour les tabourets la même couleur qu'ont les éléments structurels des lits, les traverses et les pieds, afin d'instaurer un rapport optique cohérent et convaincant pour le spectateur entre les deux meubles, celui en pierre qui imite selon toute vraisemblance la texture et la couleur d'un lit en ivoire et celui peint en trompe-l'œil qui imite non seulement l'apparence physique d'un matériau, en l'occurrence l'ivoire, mais aussi le volume d'une structure pleine en trois dimensions, dans un effet d'illusionnisme encore plus poussé et davantage éloigné de la réalité tangible.

MATERIAUX ET TECHNIQUES

L'examen non-destructif des peintures sur les deux klinés de Potidée au moyen des rayons X en fluorescence nous a apporté de précieuses informations pour reconstruire la gamme des pigments employés (voir tableaux 11.1-2). Comme nous le verrons en détail par la suite, un emploi aussi abondant du blanc de plomb, avec lequel le peintre a recouvert entièrement les éléments structurels des klinés, représente une pratique rare, qui confirme la mise en œuvre d'une technique à la détrempe, adaptée à une peinture réalisée sur marbre. Les pigments identifiés sur les vingt-neuf positions analysées ont confirmé l'emploi d'une gamme typique de la « palette » ancienne : du blanc de plomb et de la calcite pour les blancs, du noir de carbone, du cinabre et l'ocre rouge, de l'ocre jaune et du bleu égyptien. La faible

concentration en fer sur deux positions en rouge intense et la forte présence de plomb nous ont fait penser à l'emploi du minium de plomb, mais il faudra procéder à un prélèvement d'échantillon afin de pouvoir conclure avec assurance sur la nature de cette matière. Par ailleurs, l'analyse HPLC/UV pour l'identification des matières organiques et l'examen en SEM-EDS d'une coupe mince d'un échantillon rose, ont confirmé la présence de la laque de garance (*Rubia Tinctorum*). L'emploi du bleu égyptien a été ultérieurement confirmé par l'examen d'une coupe mince en SEM-EDS.

Les différences stylistiques que nous décelons dans la réalisation des peintures sur les trois traverses des klinés de Potidée s'accompagnent aussi de variations dans la mise en œuvre des procédés techniques et dans les applications que trouvent les matériaux picturaux. C'est ainsi que pour les deux traverses en saillie et le décor des pieds, la technique d'exécution s'avère sensiblement plus simple que celle adoptée pour la réalisation des griffons sur la zone médiane, tandis qu'un procédé simple mais différent de celui adopté sur les deux frises a été appliqué pour la représentation en trompe-l'œil des tabourets.

LES ETAPES PRELIMINAIRES

La préparation de la surface des klines *sur les zones peintes : l'emploi du blanc de plomb*

Particulièrement intéressante est l'application du blanc de plomb sur toutes les surfaces décorées des klinés qui représentent des éléments structurels en relief, comme les pieds et les traverses horizontales en saillie (PO.18, PO.10, PO.22). En fait, la pratique qui consiste à recouvrir entièrement la surface d'une kliné en marbre au moyen de ce pigment onctueux qui remplace pratiquement un enduit fin à base de chaux représente, en l'état actuel de la documentation, un phénomène unique. Selon toute vraisemblance, la fonction qu'assume sur les klinés de Potidée le blanc de plomb, auquel le peintre ajoute une petite quantité d'ocre jaune afin d'obtenir un ton jaunâtre assez pâle, est de simuler l'aspect physique de l'ivoire, le plus précieux des matériaux utilisés pour plaquer le squelette des lits en bois somptueusement décorés, dont l'exemple le plus complet nous est offert par les lits funéraires des tombes royales de Vergina (tombes de Philippe II et tombe III). L'onctuosité du blanc de plomb et son indice de réfraction élevé, le rendent particulièrement adéquat pour une telle application : teinter subtilement et homogénéiser la surface rugueuse du marbre, destinée à rester visible.

Par ailleurs, le blanc de plomb a servi également de fond aux peintures figurées de deux traverses et aux éléments décoratifs des montants des lits, sur lequel se détachent leurs contours fins (le blanc de plomb et l'ocre jaune ont été détectés sur la totalité des positions examinées sur les traverses en saillie des lits). C'est ainsi que la préparation des surfaces destinées à recevoir des peintures consiste en une seule étape, l'application uniforme d'une couche épaisse de quelques microns de blanc de plomb, censée recouvrir les irrégularités de la surface du marbre et reproduire la surface lisse et lumineuse de l'ivoire. En revanche, sur le tympan des lits où sont figurés les griffons, nous observons un procédé différent. Ici,

aucune couche préparatoire d'enduit ou de couleur n'a été appliquée. Les couches picturales sont en contact direct avec la surface du marbre, selon la même technique que nous avons décelée sur les stèles de Vergina. Sur la zone inférieure des lits où sont peints les tabourets, le blanc de plomb n'a pas été employé en couche de préparation non plus.

Le blanc de plomb est un pigment fréquemment employé sur les peintures murales de Macédoine et trouve de nombreuses applications en particulier dans les peintures sur marbre, comme en témoigne sa présence sur le dossier du trône de la « Tombe d'Eurydice » ou sur les stèles de Vergina. Sur la frise aux griffons des klinés de Potidée, il a été aussi employé en mélange avec d'autres pigments colorés produisant des empâtements de couleur considérables, qui contrastent avec les coups de pinceaux fluides et dilués des deux traverses en saillie. Cependant, dans la plupart des cas, il assume des fonctions picturales bien précises sur des surfaces d'étendue relativement limitée, peut être à cause de sa toxicité élevée qui le rend dangereux pour qui le manipule longuement[1], contrairement aux autres blancs qu'employaient les anciens, comme la calcite ou la kaolinite.

Les traces d'incisions préliminaires

Aucun dessin peint ou incisé n'a été décelé sur les *kanones* ou les pieds des lits. Les contours de différents éléments peints ont été directement dessinés sur le fond jaunâtre et ont été ensuite sélectivement remplis de couleurs. Les seuls signes d'une étape préliminaire de l'exécution picturale ont été observés sur la zone médiane, pour la mise en place des griffons. Là, des tracés incisés sur le marbre indiquent quelques éléments des motifs représentés, en particulier visibles dans les zones des ailes. Ce type d'incisions schématiquement réalisées, juste pour donner une idée de l'emplacement assez général d'une série d'éléments, se rapproche de celui que nous avons mis en évidence lors de l'examen de la course des biges sur la frise de l'antichambre de la tombe III de Vergina. Il s'agit d'incisions peu profondes, qui furent ensuite entièrement recouvertes par les couches picturales.

LES ETAPES PICTURALES

La technique picturale adoptée pour la réalisation des peintures sur les traverses en saillie et les pieds est assez simple. Une fois que le peintre a réalisé les contours des figures au moyen d'une couleur brun foncé, composée d'ocre rouge (PO.17) et de noir de carbone qu'il ajoute selon le ton plus ou moins foncé qu'il souhaite obtenir, il procède à l'application de la couleur. Soit il emploie des touches diluées, uniformément étalées pour ombrer, comme sur les corps du cerf ou du sanglier auxquelles il superpose par la suite des hachures en brun

[1] Les effets malfaisants pour la santé dus à l'emploi du blanc de plomb en tant que produit de beauté (*ψυμίθιον*) ont été connus des Anciens (Caley, Richards 1956, 189-90). Nous trouvons des avertissements sur l'emploi de ce pigment dans des manuels sur les matériaux picturaux contemporains (Laurie 1967, 81). Mais il faut signaler que la toxicité de ce pigment aurait défavorisé l'attaque de la couche picturale par des microorganismes, en jouant un rôle de « protecteur » des peintures dans un milieu humide et clos comme celui des tombes « macédoniennes ».

foncé pour indiquer les taches ou les poils ; soit il dessine par aplats toujours dilués les carnations sur les corps et les visages, particulièrement visibles sur les figures d'Aphrodite et du Papposilène, où l'on distingue du rose orangé sur les joues, les lèvres, le torse et les genoux. La réalisation des draperies devait certainement nécessiter un temps plus considérable. A côté d'une couleur rose, fluide et presque transparente, sont dessinées les ombres en mauve foncé que les analyses identifient à un colorant organique, puisque aucun élément inorganique, minéral ou artificiel, n'a été détecté (PO.13).

Le même résultat a été aussi obtenu par l'analyse du rose orangé qui ravive la face interne de l'*himation* d'Aphrodite (PO.14), où n'ont été attestés ni fer ni mercure, éléments qui confirmeraient l'emploi d'une ocre rouge ou du cinabre, respectivement. Le rouge vif que le peintre a choisi pour représenter les bottes du vieux Silène présente aussi un problème d'identification. De fait, la vivacité de la teinte avait d'abord fait penser à la présence de cinabre, mais aucune trace de mercure ni de souffre n'a été enregistrée. En revanche, le seul indice que nous ayons obtenu, en dehors d'une concentration importante en plomb, est une très faible trace de fer, qui n'est pas suffisante cependant pour expliquer une intensité si forte de la teinte rouge (PO.9, PO.11). Sur la position PO.12, qui correspond à une zone ombrée sur la botte gauche du Silène, la trace de fer est devenu sensiblement plus importante, démontrant l'ajout à cet endroit d'une ocre en rouge foncé. Par conséquent, compte tenu des limites de notre examen non-destructif à XRF, qui ne saurait apporter toujours des résultats facilement interprétables, nous sommes obligés d'envisager trois possibilités : soit le rouge est le produit d'une ocre si finement broyée et si pure qu'elle produirait une teinte forte même avec une quantité de matière minime ; soit il s'agit d'un colorant organique ; soit enfin il pourrait s'agir de minium de plomb, un rouge orangé produit lors de la calcination de la céruse. L'intensité de la teinte ferait plutôt penser à la troisième possibilité, même si cette couleur s'avère particulièrement rare dans la peinture ancienne et n'a jamais été détectée jusqu'à présent en Macédoine. Toutefois, nous avons déjà constaté la présence des matériaux inhabituels, identifiés une seule fois, comme le blanc d'os et la sandaraque sur le trône de la « Tombe d'Eurydice », la conichalcite sur la kliné de la tombe de Philippe II, la mimétite sur la façade de la « Tombe des Palmettes », enfin l'atacamite sur la kliné d'Amphipolis que nous verrons plus loin.

Le bleu employé pour rendre les feuilles des couronnes, les ailes et la draperie d'Ariane est le bleu égyptien (PO.21), à grain très fin, puisque la couche picturale préserve sa transparence et laisse apparaître les lignes verticales des plis, tracés en brun foncé. La perte de cohésion de la couche picturale pour la plupart d'éléments de la composition qui ont été peints en bleu, et en particulier pour les couronnes, témoigne d'une mauvaise adhérence de ce pigment sur le support, due certainement à sa texture sableuse par rapport au corps uniforme et cohérent des colorants organiques ou des ocres finement broyées, qui n'ont pratiquement pas de grains. Nous signalons à ce propos que la couleur bleue des couronnes ne présente dans aucun cas l'altération d'une teinte qui fut primitivement verte, comme le propose le fouilleur à plusieurs reprises[1]. En effet, il s'agit exactement de la pratique que

[1] Sismanidis 1997, 40.

nous avons mise en évidence sur la frise de la tombe III d'Aghios Athanassios, où les convives du *symposion* portent des couronnes en bleu ciel, réalisées, exactement comme celles de la tombe de Potidée, avec du bleu égyptien à granulométrie fine. Selon toute vraisemblance, ce choix s'explique par la conviction, de la part des peintres, que la couleur des feuilles qu'ils voulaient représenter s'apparentait davantage à un ton de bleu qu'à un ton de vert, à moins qu'ils n'aient voulu figurer des couronnes en argent, hypothèse qui me semble peu probable. La préférence pour le bleu égyptien par rapport au vert, qu'il s'agisse d'un mélange de bleu et de jaune ou d'un pigment vert de nature minérale, entre dans la problématique que nous avons déjà définie dans les chapitres précédents et que nous reprendrons dans le chapitre sur les matériaux. Le jaune pâle que le peintre utilise pour figurer les différents objets métalliques de la composition est une ocre à base de gœthite (PO.15). Sur les pieds des lits, les palmettes sont peintes au moyen du cinabre, pour le ton vif et saturé (PO.16) et à l'ocre rouge pour le ton plus foncé (PO.17), que le peintre a employé pour indiquer les ombres. Sur le filet en rouge marron (PO.30) qui souligne la partie haute de la traverse inférieure en saillie ont été détectés de l'ocre rouge, responsable de sa coloration avec adjonction possible de noir de carbone, et du blanc de plomb qui fut employé comme couche de fond, de manière analogue à la technique appliquée sur la traverse supérieure des klinés.

La technique d'exécution employée pour les peintures de la traverse médiane témoigne d'une recherche chromatique plus poussée et d'un traitement des formes nettement plus pictural. Nous avons vu plus haut que sur la surface en creux du tympan, le peintre avait d'abord réalisé à main libre des tracés incisés pour une mise en place approximative de ses motifs figurés. Dans une deuxième étape, il aurait repris les contours exacts des figures au pinceau en les dessinant au trait rouge foncé presque marron, d'épaisseur inégale. Il est probable que le peintre réalisa au cours de la même étape le sol irrégulier en bleu vert, aujourd'hui presque entièrement effacé, sur lequel sont disposées les figures animales. Le volume est rendu par des coups de pinceau épais et couvrants qui remplissent et définissent l'arrangement intérieur des formes, à la différence des aplats transparents et uniformes dont témoigne l'exécution des figures sur les traverses en saillie. Nous observons en particulier ce type de traitement sur les poitrails et les cous des griffons où des touches de brun se superposent à des touches onctueuses en rose clair et blanc ou sur les corps des biches dont le volume naît progressivement par la superposition et la juxtaposition des couches colorées et des hachures. Dans le premier cas la forme est dessinée, c'est le contour essentiellement qui matérialise la forme et la peau tachetée de l'animal. Dans le second cas, la forme est remplie par la couleur et c'est grâce à un modelage plastique qu'est évoqué le volume de manière plus picturale. Cependant, l'expression de la forme témoigne de leur réalisation par un même peintre, qui recourt à trois techniques différentes : emploi de la couleur restreinte et sélective sur la traverse supérieure ; emploi de la couleur recherchée sur le *tympanon* ; dessin seul pour les animaux sur la traverse inférieure. L'examen des pigments employés sur le *tympanon* a révélé ici aussi l'emploi du blanc de plomb, mais assumant une fonction différente de celle qui lui est réservée sur les traverses en saillie des lits, puisqu'il n'est pas

appliqué ici en couche de fond, mais employé soit en pigment blanc pur pour faire ressortir les rehauts lumineux sur les corps des griffons (PO.1, PO.7) et sur les périphéries des rosettes, soit mélangé à d'autres pigments pour en éclaircir le ton et/ou pour augmenter la consistance de la couche picturale. En fait, des traces de blanc de plomb ont été détectées sur la quasi-totalité des positions examinées sur les motifs figurés, en particulier les griffons. En ce qui concerne les pigments colorés, signalons l'emploi de deux rouges, ocre rouge et cinabre, appliqués en des couches juxtaposées que l'on observe sur les ailes et les crinières des griffons, et qui créent un contraste tonal marqué entre la teinte saturée et vive du cinabre et le rouge mat et plus foncé de l'ocre (PO.2, PO.3, PO.4, PO.5, PO.6, PO.24). Le cinabre a été identifié aussi sur les pieds des lits, mais n'est pas attesté sur les peintures des traverses en saillie. Pour le jaune, le peintre s'est servi d'ocre jaune mélangée à du blanc de plomb (PO.19) et la teinte de bleu vert qu'il applique sur les ailes des griffons, sur les rosettes et sur le sol, résulte d'un mélange d'ocre jaune et de bleu égyptien avec ajout de blanc de plomb (PO.25, PO.26, PO.27, PO.28).

Une fois l'exécution des motifs figurés accomplie, le peintre procède à l'application du fond rosâtre en suivant avec précision les contours des figures sans dépasser les limites des formes. Il s'agit de la même technique copieuse que nous avons déjà relevée sur la frise de la façade de la tombe d'Aghios Athanassios ou sur la frise de l'antichambre de la tombe III de Vergina, et qui se distingue de la superposition des motifs figurés à une couche colorée du fond préalablement étalée, procédé certainement plus rapide et plus facile à réaliser, que nous avons observé sur la traverse médiane du lit-sarcophage de la tombe II du tumulus Bella. L'analyse par HLPC de cette couleur dont la teinte rose pâle présentait autrefois un ton beaucoup plus soutenu de rose mauve et était préservée dans des zones plus étendues de la frise, a montré qu'il s'agit d'une laque organique végétale, identifiée à la laque de garance que nous avons déjà rencontrée sur de nombreuses peintures macédoniennes. Des traces de blanc de plomb y ont été aussi détectées, ce qui implique un mélange avec la laque, plutôt que son application étendue en sous-couche, pratique que nous avons rencontrée sur d'autres peintures macédoniennes (« Tombe des Palmettes », « Tombe d'Eurydice »).

LES PEINTURES DE LA ZONE INFERIEURE EN RETRAIT

Les tabourets peints en trompe-l'œil de la zone inférieure des lits funéraires témoignent d'une technique plus rapide et plus sommaire que celles mise en œuvre pour la réalisation du décor de la traverse triple. Dans une première étape de l'exécution le peintre a appliqué le fond noir directement sur la surface rugueuse du marbre, en gardant en réserve les formes des tabourets et en délimitant leurs contours avec de larges coups de pinceaux. Par la suite, il a créé l'impression du volume des tabourets par une application sommaire des ombres sur la surface jaunâtre des meubles, réalisés avec la même couleur que celui des klinés, à base de blanc de plomb et d'ocre jaune (PO.33).

Malgré les différences stylistiques et techniques que nous avons pu déceler sur les quatre principales zones peintes des lits funéraires, il me semble y reconnaître l'œuvre d'un même

peintre. En effet, la finesse et l'expressivité de la ligne dont témoignent les deux traverses en saillie où la couleur est appliquée en couches plutôt transparentes suivant un dessin préétabli qui reste toujours visible se retrouvent sur la traverse médiane aux griffons, sauf qu'ici la couche picturale recouvre partiellement le dessin et présente des surépaisseurs notables. Dans les deux cas, le dessin témoigne d'une sensibilité et d'une souplesse dans le tracé qui semble commune et qui se manifeste de manière explicite, à mon avis, dans le rendu des biches, en particulier de leurs têtes et surtout dans la réalisation des ailes où nous avons reconnu des analogies parlantes entre celles des griffons sur la traverse médiane, de l'Eros sur la traverse supérieure et de l'être fabuleux sur la traverse inférieure. L'application de la couleur a été effectuée selon des objectifs différents pour les deux traverses en saillie et celle en retrait. Si dans le premier cas K. Sismanidis reconnaît un écho lointain de la technique des lécythes à fond blanc, surtout en ce qui concerne une certaine autonomie que conserve la ligne par rapport aux aplats de couleur, dans le second cas, le peintre applique directement sur le marbre des couches picturales couvrantes selon une technique picturale où ligne et couleur fonctionnent ensemble pour fondre les teintes et obtenir un ombrage progressif. Il me semble intéressant de rappeler à ce propos les différences que nous avions soulignées lors de l'examen du décor peint qui orne le trône de la « Tombe d'Eurydice ». Dans ce cas aussi, le traitement stylistique et technique de la peinture du dossier présentait des différences notables avec les figures qui décoraient la traverse inférieure du trône. Ces différences concernaient surtout la manipulation de la couleur, la peinture du dossier se caractérisant par des empâtements considérables de la couche picturale, qui créent de près un effet de relief, et une fusion des teintes remarquable ; en revanche, les figures micrographiques de la traverse horizontale sont plutôt dessinées que peintes, la couleur étant appliquée sélectivement en couches transparentes pour remplir des formes précises, de manière tout à fait comparable aux figures de deux traverses en saillie de la kliné de Potidée. Si l'on observe les marqueteries en ivoire des klinés de la tombe de Philippe II, exposées dans le musée du grand tumulus de Vergina, nous retrouvons un traitement différent pour les figures attachées sur les traverses en saillie et les compositions figurées du tympan : dans le premier cas les figures sont réalisées en léger relief et sont attachées par leur côté plat directement sur les traverses, tandis que les figures du tympan représentent des sculptures en ronde bosse détachées devant un fond doré. C'est justement dans la volonté d'imitation de ce type de décor tridimensionnel que les différents traitements picturaux des klinés de Potidée trouvent leur explication. Les figures dessinées de deux traverses en saillie renverraient plutôt au léger relief des appliques réelles, tandis que l'impression de volume que dégagent les figures des griffons les apparentent aux figures en ronde bosse qui se détachent du fond et se caractérisent par une plasticité accrue.

La tombe de Potidée représente un monument exceptionnel, non seulement en raison de la qualité artistique supérieure dont témoignent les peintures qui ornent ses klinés par rapport au décor peint d'autres lits funéraires macédoniens, mais surtout par le fait que le décor de ses parois s'associe iconographiquement au programme pictural de son mobilier funéraire, de manière à créer au moyen des images un espace cohérent qui entoure les défunts et

véhicule leurs croyances eschatologiques. Les pampres et les feuilles de lierre qui courent sur les quatre parois de la chambre funéraire sont la marque emblématique d'une ambiance métaphorique qui renvoie directement au culte dionysiaque, illustré à travers les figures représentées sur les klinés peintes et dont le sens doit être recherché dans une prospective d'ordre cosmique d'où le décor tire, justement, son inspiration. L'allusion à la sphère érotique et au mariage sacré dans un tel contexte pouvait alors acquérir une signification importante, référence symbolique non seulement du défunt héroïsé, mais aussi de son épouse, pour laquelle le mariage, signalant la fonction sociale de la femme, fait pendant au statut héroïque de l'homme. Il me semble opportun de souligner à ce sujet les affinités iconographiques de la tombe de Potidée avec les scènes dionysiaques du fameux cratère de la tombe B de Dervéni contenant les ossements d'un couple[1], qui s'avèrent significatives à plusieurs égards. Sur les deux documents nous trouvons une syntaxe du décor en trois frises horizontales. La frise aux animaux antithétiques de la kliné de Potidée trouve son pendant avec la procession pacifique d'animaux figurés sur le col du vase. La scène principale qui orne la panse du vase, montrant un Dionysos au geste sensuel et Ariane soulevant son voile au milieu d'un groupe de Satyres et Ménades, nous renvoie effectivement aux personnages dionysiaques de la frise supérieure de la kliné, sans pour autant qu'il y ait la moindre similitude stylistique, les personnages du cratère étant engagés dans une action qui lie organiquement leurs gestes, tandis que sur la kliné les figures sont isolées, maintenant entre elles un rapport conceptuel plutôt que narratif. Enfin, sur la frise de combat d'animaux du registre inférieur du cratère nous retrouvons le motif des griffons terrassant un cerf, dont l'emplacement stratégique sur les klinés de Potidée attire l'attention du spectateur. Il est tentant, comme l'a suggéré G. L. Grassigli dans son analyse iconographique du cratère, de chercher des rapports significatifs entre les zones de motifs secondaires et la scène principale du vase, au lieu de leur attacher une valeur purement décorative ou accessoire par rapport au contenu thématique de l'objet[2]. En effet, comme nous l'avons déjà rappelé, le griffon est occasionnellement employé comme symbole dionysiaque, représentant la nature sauvage et cruelle du dieu. Par ailleurs, dans les confrontations animalières pacifiques qui occupent la frise inférieure de la kliné de Potidée, nous reconnaissons des animaux dionysiaques bien connus, comme la panthère, le lion et le taureau[3]. C'est ainsi que l'ensemble du décor de ces lits entrerait dans une thématique commune inspirée du cycle dionysiaque, remarquablement traité dans les Bacchantes qu'Euripide donna à Pella, reflétant une prospective eschatologique de la « belle mort » et un nouveau statut de béatitude auquel aspire le défunt-initié aux cultes dionysiaques qui ont attiré la ferveur des Macédoniens,

[1] Themelis, Touratsoglou 1977, 60-64, 70-72 fig. 11-13.

[2] Grassigli 1999, 136-37.

[3] A propos des panthères associées au cycle dionysiaque voir aussi F. Croissant, *Fouilles de Delphes, IV. Monuments figurés, Sculpture 7. Les frontons du temple du IV^e siècle* (EFA Athènes 2003) 152-53. Sur la figure de Dionysos *Tauros* représentée sur les volutes du cratère de Dervéni voir Yiouri 1978, 44-45 pl. 57. D'après Plutarque l'image de Dionysos *Tauros* était fréquente en Grèce (*De Is. et Osir.* 364e) et selon Philostrate, c'est Dionysos *Tauros* qui avait découvert Ariane endormie.

comme en témoignent, non seulement le cratère de Dervéni, mais aussi le groupe d'ivoire de la kliné de la tombe III à Vergina[1] et la grande mosaïque de Pella[2].

48. TOMBE D / SARCOPHAGE PEINT

Découverte durant les fouilles de sauvetage en 1984, la tombe D, qui fait partie d'un groupe de quatre sépultures voisines de la tombe « macédonienne » II de Potidée, est située à une distance de 4,5 m au sud de cette dernière[3]. Selon un arrangement unique pour le moment en Macédoine, la tombe « macédonienne » II et la tombe D étaient associées par un dromos creusé dans le sol entourant la tombe D, et qui à l'autre extrémité s'arrêtait en dessous de la voûte de la tombe « macédonienne » II. D'après le fouilleur les défunts de ces deux monuments devaient avoir un lien de parenté[4]. Le sarcophage fut creusé dans un seul bloc de calcaire, recouvert par deux plaques de poros, mesurant 2 m. Les dimensions du sarcophage sont 1,81x0,65x0,42. Ses parois intérieures sont recouvertes d'un enduit blanc bien lissé sur lequel est peinte une frise large de 0,15 m, portant un décor assez simple avec une série des feuilles lancéolées peintes en jaune, attachées sur une tige qui court sur les quatre parois du sarcophage. D'après les pauvres restes des offrandes et du squelette qui avaient échappé au pillage, le fouilleur identifie le défunt comme une femme adulte. La tombe est datée de la fin du IV^{e} s. av. J.-C.

49. AGHIOS MAMAS / TOMBE 2. SARCOPHAGE PEINT

Le sarcophage monolithique de la tombe 2, enduit à son intérieur d'un mortier fin, préservait lors de sa découverte en 1989 un décor peint qui consistait en une composition végétale qui ornait la partie supérieure de trois parois, et d'un buste de jeune femme aux cheveux tirés en arrière et avec la tête légèrement inclinée à sa gauche, sur la paroi Est[5]. Le monument n'a été présenté, malheureusement, que très brièvement par le fouilleur, illustré uniquement avec une photo en noir et blanc. Malgré son très mauvais état de conservation, le décor de cette tombe revêt un intérêt particulier. D'une part, pour ce qui concerne le motif végétal – composé d'un plant d'acanthe d'où jaillissent de palmettes à dix pétales et de fleurs d'espèces diverses – nous signalons un rendu très libre, directement sur l'enduit blanc, sans bordure, ni fond. La dimension et le style des fleurs représentées le distinguent des autres frises végétales linéaires que nous avons examinées et le rapprochent davantage à la

[1] Andronikos 1984, fig. 169.
[2] Makaronas, Yiouri 1989, pl. 24.
[3] Sismanidis 1997, 296-318.
[4] *Ibid*, 298.
[5] Moshonisiotou 1989, 352 fig. 3.

grande composition florale de la « tombe des Palmettes ». D'après la description du fouilleur, la gamme des couleurs employées se compose du noir, rouge, bleu, mauve violet et rose. D'autre part, pour ce qui concerne la représentation du buste féminin, le fouilleur soulignant l'absence du décor floral sur cette paroi, considère peu probable son identification avec Aphrodite Antheia et suggère qu'il pourra s'agir de la personnification de la défunte. L'iconographie de cette tombe – représentation du défunt associée à une composition végétale – nous renvoi également au programme iconographique, à plus grande échelle, de la « tombe des Palmettes ». La tombe est datée dans la première moitié du III^{e} s. av. J.-C.

AMPHIPOLIS

Depuis les années quarante N. Kotzias avait exploré un ensemble des tombes à chambre, à Tzagesi, situé sur l'embouchure du fleuve Strumon, dont une, portait un décor peint à son intérieur. Puis, les fouilles de la nécropole hellénistique d'Amphipolis entreprises par D. Lazaridis entre 1956 et 1984 ont livré de nombreuses tombes à ciste et quatre tombes « macédoniennes », datées entre la fin du IV^{e} et le début du III^{e} s. av. J.-C. Parmi elles, seules deux tombes à ciste, l'une trouvée à Kastas et l'autre, plus tardive, dans la nécropole d'Amphipolis, portaient un décor peint sur leurs parois, tandis que le document peint le plus complet est préservé sur les deux klinés de la tombe « macédonienne » 1. Par ailleurs, deux stèles funéraires, exposées aujourd'hui au musée archéologique de Kavala présentent un décor peint, de qualité artistique moyenne. Cependant, la poursuite des fouilles entre les années 1986 et 2001, a révélé d'autres monuments funéraires peints à motifs figurés, une tombe macédonienne à Kastri-Amphipolis et trois tombes à cistes dans le cimetière Est d'Amphipolis.

50. TZAGESI / TOMBE « MACEDONIENNE »

Il s'agit d'une tombe « macédonienne » découverte par N. Kotzias pillée, datée de la fin du IV^{e}, début du III^{e} s. av. J.-C.[1]. Les parois de l'intérieur étaient enduites d'un mortier blanc et au niveau de la naissance de la voûte courait une guirlande composée de fleurs de laurier, enserrés tous les 50 cm par des « manchons » en forme de ténias, dont aucun fragment n'est préservé aujourd'hui.

51. TOMBE « MACEDONIENNE » 1 : LES KLINES PEINTES
(pl. 124-125)

La tombe fut mise au jour en 1960 au sud du cimetière hellénistique[2]. Elle est composée d'un dromos voûté long de 5,30 m et large de 1,60 m, d'une antichambre et d'une chambre funéraire. Les dimensions de l'antichambre sont 2x3,03 m et celles de la chambre funéraire 3,03x3,03 m. A l'intérieur de l'antichambre était placé un lit funéraire construit en blocs de poros mesurant 2x0,97x0,85 m. Dans la chambre sépulcrale deux klinés en forme de

[1] Kotzias 1937, 875 ; Makaronas 1940, 495-96 ; Gossel 1980, 249-51 n° 38.

[2] D. Lazaridis, *ΑΔ* 16 (1960) *Χρονικά* 218 pl. 184d ; Lazaridis 1960, 71 pl. 54ab, 55a, 60a ; Lazaridis 1969, 119-20 ; Gossel 1980, 92-94 ; Lazaridis 1993, 78-82 fig. 42-44 ; Sismanidis 1997, 85-91 pl. 7c.

parallélépipèdes rectangles, construites en blocs de poros et ornées d'un décor peint, formaient une disposition en *gamma* (pl. 124.1). Leurs dimensions sont 2,15x1,03x0,90 m. En se fondant sur les données fournies par le riche mobilier de la tombe, le fouilleur la place dans le premier quart du III[e] s. av. J.-C.

STRUCTURE GENERALE DES KLINES ET DECOR PEINT (pl. 124.2-125)

A la différence des klinés de Potidée, elles consistent ici en blocs rectangulaires où le matelas est sculpté dans la pierre, sans représentation des pieds en relief, tous les éléments imitant la structure des vrais lits en bois étant évoqués par la couleur. Entre les pieds, en dessous du matelas qui présente une largeur de 0,15 m, la traverse horizontale comporte trois parties d'épaisseur inégale : le *kanon* supérieur, large de 0,08 m ; la partie médiane ou tympan figurée en retrait, large de 0,14 m ; le *kanon* inférieur, large de 0,06 m. Les pieds rendus à plat présentent une section rectangulaire. Ils se composent de trois parties ornées de peintures : sur la base sont représentées des têtes rondes, dessinées de manière presque caricaturale, coiffées d'une espèce de pilos conique, évoquant selon toute vraisemblance des *gorgoneia*, motif adopté pour cette partie des pieds aussi bien sur les klinés de la tombe de Potidée que sur celle de la tombe de N. Kerdyllia I[1]. Sur les corps des pieds sont peints des silhouettes des guerriers, phénomène unique pour ce type de décor. Leur milieu est marqué par une découpe ornée de volutes. A la partie supérieure nous reconnaissons des volutes sous l'abaque et un décor de neuf petits carrés peints en rouge foncé, imitant de vraies plaquettes d'incrustation, pratique que nous avons pu constater également sur les pieds des klinés de Potidée.

Le *kanon* supérieur et le tympan des lits sont peints d'une série de motifs figurés et décoratifs, respectivement. De manière analogue à l'iconographie et au style des figures représentées sur la traverse supérieure des klinés de Potidée, nous retrouvons ici des groupes des figures allongées dans des postures de détente, chargées des symboles dionysiaques et d'animaux, séparés entre eux par des objets variés. Cinq unités de figures et d'objets se développent sur la première kliné et deux sur la deuxième, qui se lisent en continuité. Malgré le mauvais état de conservation des peintures, il est possible de distinguer, de gauche à droite, les groupes suivants : une figure, selon toute vraisemblance il s'agit d'une femme, assise gracieusement sur le sol, tournée de gauche, accompagnée d'un félin à la peau tachetée. Derrière la figure, un thyrse[2] et un bouclier sont posés par terre. Une boîte fermée d'un couvercle rond portant un décor géométrique sur la panse et un éventail appuyé diagonalement sur le bord de la ciste séparent ce groupe du suivant. Le deuxième groupe se compose d'une figure masculine dont la silhouette se rapproche de la figure du premier groupe mais dans une disposition opposée. Elle est allongée sur le sol, accoudée de son bras

[1] Sismanidis 1997, 80 et 124.

[2] Sur les thyrses en général voir F. v. Pappen, *Der Thyrsos in der griechischen und römischen Literatur und Kunst* (Berlin 1905) ; N. Stambolidis, *Ο βωμός του Διονύσου στην Κω* (Athènes 1987) 122.

gauche sur un rocher et tenant de sa main un thyrse. Une grande ciste rectangulaire vue de trois quarts, dont la forme renvoie aux coffres en or de Vergina, sépare ce groupe du dernier qui consiste en une figure masculine dionysiaque, étendue sur le sol et appuyée sur un rocher, tenant le thyrse. Il est accompagné d'un lion ou panthère[1]. Son *himation* était primitivement peint en vert vif dont il ne reste aujourd'hui que la partie inférieure. Sur la deuxième kliné nous retrouvons des figures disposées de manière analogue tenant des thyrses. Les problèmes que pose leur conservation ne permettent pas une lecture plus précise de la composition. La surface de la traverse médiane des klinés est ornée d'une série de dix phiales ou rosettes, représentées en perspective au moyen d'un ombrage sommaire qui vient de gauche, mais qui n'arrive pas vraiment à créer l'impression de la troisième dimension, comme a su si bien le faire le peintre de Potidée pour le rendu pictural de ces mêmes motifs.

FORME ET COULEUR

Les figures et les objets représentés sur la traverse supérieure des klinés nous rappellent la prédominance de la ligne par rapport à la couleur que nous avions constatée sur les lits de Potidée. Ici aussi, le peintre s'est essentiellement servi d'un dessin rapide et assez sommaire pour réaliser les formes, sans qu'il y ait cependant une recherche plus poussée dans les effets de perspective ou dans l'expressivité des corps et des visages. Les problèmes de conservation que posent les surfaces picturales ainsi que les réintégrations effectuées par la personne qui avait entrepris la restauration du monument, empêchent de pousser plus loin l'appréciation qualitative de son décor. Les lignes sont tracées au moyen de couleurs chaudes, essentiellement du jaune et du marron pour les objets, et en gris pour les contours des figures. Un vert vif, du même ton que celui appliqué sur les chapeaux coniques des *gorgoneia*, a été employé saturé et plat pour colorer l'*himation* de la dernière figure sur la première kliné (pl. 125.1). Des traces de ce vert ont été constatées aussi en d'autres endroits de la composition, suggérant peut-être un emploi plus étendu, quoique sélectif, de ce pigment. L'effet de contraste créé par la couche uniforme de ce pigment vif et la transparence des formes simplement esquissées de la composition se rapproche de celui que l'on relève sur un certain nombre de lécythes à fond blanc : ici aussi un contraste apparaît entre les formes des figures tracées d'un dessin fin qui fonctionne comme ligne de contour, avec l'intérieur des corps restés en blanc, sans volume, et les surfaces opaques et saturées de couleurs vives, comme le bleu et le vert, qui marquent un certain nombre de détails, en particulier les vêtements[2].

Sur la traverse médiane des lits, les phiales sont réalisés avec des teintes dégradées de jaune et de rouge pour l'intérieur et de marron pour le tracé de la zone ombrée. Le traitement de la couleur, appliquée de manière hâtive, manque de subtilité. Sur certaines phiales sont

[1] Ici aussi, comme sur les klinés de Potidée, la disposition des personnages et la thématique, renvoient à la frise du monument de Lysicrate (Ridgway 1990, 15-17 ; W. Ehrhardt, *API* 22 [1993] 7-67 pl. 1-19).

[2] Voir par exemples les lécythes du British Museum D71 et D74 (Koch-Brinckmann 1999, fig. 74, 75, 79) et la lécythe d'Erétrie, Athènes Musée National n° 1816 (M. Robertson, *The art of vase-painting in classical Athens* [Cambridge 1992] 155).

préservées des traces de vert qui semblent se superposer aux couches chaudes pour indiquer, très probablement, des rehauts lumineux. La couleur du fond présente des analogies significatives avec celle des lits de Potidée. De fait, ici aussi nous retrouvons la teinte rose qui résulte de l'application d'un colorant organique, devenu par endroits presque transparent mais préservant encore sa vivacité là où les couches picturales sont le moins altérées.

MATERIAUX ET TECHNIQUES

L'investigation scientifique (MEB, FTIR et XRD) de six échantillons pris sur la préparation et la couche picturale ont apporté les informations suivantes (voir tableau 12 et rapport de E. Fiorin, P. A. Vigato dans le CD) :

LES ETAPES PRELIMINAIRES

Le revêtement de la surface des klinés avec un enduit

L'application d'un enduit composé de deux couches d'enduit a été constatée sur les surfaces en poros des lits funéraires. La première couche, épaisse d'1cm à peu près, est composée, d'après les résultats de l'examen minéralogique (voir rapport de E. Fiorin et P. A. Vigato dans le CD), d'un mélange de chaux utilisé comme liant, de sable de rivière et de céramique pilée (*cocciopesto*), utilisés comme agrégats, dans une proportion de 3:1. La présence de la céramique pilée est responsable de la coloration rougeâtre du mortier. La deuxième couche, qui a reçu les couleurs, est composée de chaux mélangée à du sable de rivière présentant la même composition que celui qui est employé dans la première couche dans une proportion de 2,5:1. Rappelons à ce propos que sur les klinés de Potidée on n'a pas constaté l'emploi d'un enduit à base de chaux, mais nous y avions révélé la présence d'une fine couche de blanc de plomb, appliquée sur toutes les surfaces des meubles. Cette différence dans la technique de préparation des surfaces censées recevoir la couche picturale s'explique par la nature du support. De fait, la surface homogène et compacte du marbre sur les lits de Potidée, déjà lissée avant l'application de la couleur, n'avait pas besoin d'une préparation épaisse. En revanche, sur les surfaces en poros des klinés d'Amphipolis, le recours à un enduit s'avère indispensable pour égaliser les irrégularités de la pierre et assurer une meilleure cohésion de la couche picturale.

LES ETAPES PICTURALES

Parmi les pigments habituels de la palette macédonienne identifiés sur les klinés d'Amphipolis, et qui correspondent à l'ocre rouge et au cinabre (AMF.1), l'ocre jaune à base de gœthite (AMF.2), le noir de carbone (AMF.6) et la laque de garance (AMF.3, AMF.4), a été identifié un pigment rare, qui n'a jamais été attesté jusqu'à présent sur une autre peinture

grecque, mais dont l'emploi a été confirmé sur les peintures égyptiennes[1]. Il s'agit d'un chlorure de cuivre basique, connu sous le nom de paratacamite (AMF.5), et dont les rares gisements sont d'origine secondaire se formant dans la zone oxydée des dépôts de cuivre, et couramment en association avec la cuprite et la malachite[2]. Nous ne saurions dire avec certitude dans quelle mesure le choix de ce pigment fut intentionnel, sur la base de critères esthétiques (sa couleur est d'un vert pomme très vif), ou plutôt occasionnel grâce à la ressemblance de sa teinte avec la malachite et à sa formation minéralogique qui présuppose le voisinage de ces deux minéraux.

En ce qui concerne la détermination de la technique picturale originelle, malgré les problèmes que posent les produits de fixage de restauration, ont été isolées des traces d'œuf et de colle animale sur trois des échantillons examinés à l'analyse μFTIR. Dans les échantillons AMF.1, AMF.4, AMF.6, ont été surtout détectées des traces d'œuf, ce qui fait penser à la mise en œuvre d'une technique *a tempera*. Dans l'échantillon AMF.2, pris sur la deuxième phiale de la même kliné, composé essentiellement d'ocre jaune, des traces d'œuf ont été révélées avec de la colle animale, tandis que dans l'échantillon AMF.3 provenant du fond rose de la traverse médiane, n'a été identifiée que de la colle animale. Selon toute vraisemblance, il pourrait s'agir d'une technique à la détrempe mixte, utilisant, comme liant principal des pigments, l'œuf mélangé à de la colle animale, ou bien cette dernière avait pu servir comme protection appliquée au-dessus de la couche picturale, technique dont nous avons révélé aussi l'emploi sur les peintures du « sarcophage des Amazones »[3].

Le décor peint des klinés d'Amphipolis, confronté à celui des klinés de Potidée, témoigne d'une qualité picturale nettement inférieure, où manquent la subtilité du dessin et la maîtrise des effets d'ombres et de lumières pour suggérer la troisième dimension. La conséquence est que le peintre n'arrive pas à évoquer convenablement des effets de trompe-l'œil qui lui permettraient de se rapprocher de l'imitation satisfaisante d'un vrai lit en ivoire et de suggérer le volume des marqueteries en relief qui sont censées en orner les traverses. Par ailleurs, les dimensions disproportionnées des objets et des figures représentées sur la frise supérieure, pratique que nous allons retrouver sur la tombe à ciste T1 du cimetière Est d'Amphipolis et sur le sarcophage de Tragilos, reflètent justement, à mon avis, le niveau artisanal de ces monuments. Toutefois, les peintures de ces klinés nous offrent encore un témoignage iconographique important, tiré du cycle dionysiaque, qui enrichit nos connaissances sur le répertoire thématique choisi pour orner ce type de meubles funéraires, et nous ont même livré des informations nouvelles sur les matériaux et les techniques picturales appliquées par les peintres anciens.

---

[1] Colinart *et al.* 1996, 41-42 ; Lee, Quirke 2001, 112.

[2] *Minéraux* 58.

[3] M. P. Colombini *et al.*, « Caratterizzazione di leganti proteici e lipidici in campioni di policromie antiche », *in* : Brecoulaki 2001, 72-75.

52. KASTAS / TOMBE A CISTE
(pl. 127.3)

Elle avait été creusée dans le sol, au fond de la chambre funéraire de la tombe « macédonienne » 3[1]. Sur ses parois, recouvertes d'un enduit blanc, étaient représentés divers objets suspendus, mais l'état très lacunaire des peintures ne permet pas de reconstituer le décor originel. Aujourd'hui, sur des fragments des parois conservés dans les réserves du musée archéologique d'Amphipolis, on distingue, dans la partie inférieure, un filet rouge, une bande noire qui devait porter primitivement un décor végétal, une série de denticules rendus en trompe l'œil, puis un *kymation* ionique et un filet gris. Sur le registre supérieur on reconnaît clairement un alabastre et un miroir, accrochés dans le champ de la paroi. D'après le fouilleur, il y avait aussi des représentations de vases et d'oiseaux. La gamme des couleurs actuellement visibles comprend essentiellement des tons chauds de jaune, rouge et marron aux tonalités variées. Signalons le rendu assez réussi, quoique sommaire, de l'alabastre avec l'ombre indiquée en marron vers le bas. Il s'agit du seul objet où sont visibles les traits de pinceaux et où l'on arrive à apprécier le modelage de la forme.

53. TOMBE A CISTE 143

Il s'agit d'une petite tombe à ciste (*theke*), construite à l'intérieur d'une tombe à fosse quadrangulaire, dont les parois portaient un décor à rinceaux, préservant à l'époque une polychromie qui consistait en du blue, du vert, du violet et du noir[2]. Elle est datée dans la période hellénistique.

54. SECTEUR L / TOMBE A CISTE T1
(pl. 126.1)

Il s'agit de la seule tombe découverte intacte parmi un ensemble de quatre tombes à ciste appartenant selon toute vraisemblance à une famille importante de la ville, dans le secteur L de la nécropole Est d'Amphipolis qui en a livré seize au total[3]. A l'intérieur de la tombe avait été installée une kliné composé de deux blocs de poros, revêtus d'un enduit blanc, sur laquelle étaient déposés les ossements de la défunte et les offrandes, parmi lesquelles il faut

[1] Lazaridis 1960, 68 pl. 53b ; H. Koukouli-Chryssanthaki, « Ἀμφίπολις. Μακεδονικὸς τάφος 'Καστά' », *ΑΔ* (1968) *Χρονικά* 357-58 ; Lazaridis 1993, 82-83 fig. 109.

[2] Lazaridis 1957, 70.

[3] Malama 2001, 120-21.

signaler la présence de nombreuses figurines et vases en terre-cuite, d'un statère en or de Philippe II, d'une feuille d'olivier en or et d'astragales. La datation proposée par le fouilleur situe la tombe dans la deuxième moitié du IV^{e} s. av. J.-C.

Les peintures qui ornaient ses parois sont en grande partie endommagées, présentant de grosses pertes de mortier. Sur les surfaces préservées de la partie supérieure de la tombe sont visibles les trous des clous auxquels étaient suspendues différentes offrandes, pratique courante, attestée aussi sur les parois d'autres tombes à cistes ornées des peintures (Lefkadia, Aghios Athanassios, Dervéni, Aineia). Sur la partie inférieure de la tombe s'étendait une zone enduite de mortier coloré en jaune, terminée par un filet rouge vif et une bande noire couronnée d'un filet gris. La partie supérieure des parois qui porte le décor figuré est délimitée en bas par un *kymation* ionique peint de manière illusionniste en rouge et bleu, sur laquelle sont posés les différents objets et figures représentés. Sur le long côté Sud on distingue deux figures féminines de part et d'autre d'un coffret posé à terre, orné de triangles antithétiques en bleu et rose. La figure de droite est assise, son visage est vu de face, tourné vers le spectateur. Son *himation* jaune pâle bordé d'une bande rose, lui recouvre les épaules, la nuque et le chignon en laissant le buste découvert. Sur les cheveux elle porte un diadème doré et des mèches restées visibles sont rendues en marron. Les traits du visage sont dessinés assez schématiquement. La nudité de la figure inviterait à l'identifier comme une déesse, peut-être Aphrodite[1]. La figure de gauche, dont seule la partie inférieure est conservée, est entraînée dans un mouvement fuyant vers la gauche. Elle est vêtue d'un chiton rendu dans les mêmes couleurs que l'*himation* de la figure de droite. A droite de la figure assise se distinguent les traces d'un objet ovale rose, peut-être une grenade (la forme renvoie également à un miroir ou une quenouille). Sur la paroi nord est figuré un coffret dessiné en perspective, de manière analogue à celui du mur opposé, aux triangles antithétiques en rouge et rose, sur lequel est représentée une colombe, oiseau familier pour ce type d'iconographie funéraire à référent féminin. Les plumes de la colombe sont peintes en bleu, les pieds et le bec en rouge vif. Plus à droite est posé à terre un objet ovale, indistinct. Sur d'autres fragments recueillis à l'intérieur de la tombe le fouilleur a identifié encore une figure féminine assise, une colombe, une couronne végétale et des bandelettes polychromes. L'iconographie de cette tombe présente un intérêt particulier, par rapport aux autres tombes à ciste peintes que nous avons examinées, qui réside dans la représentation des figures humaines ou divines parmi les *paraphernalia* qui évoquent l'univers féminin. Les dimensions réduites des figures par rapport aux objets et aux oiseaux pourraient faire penser qu'il s'agit de figurines en terre cuite, comme la protomé d'Aphrodite peinte sur la tombe d'Aineia. Cependant, la représentation d'une des figures en mouvement affaiblirait cette hypothèse. Le choix de ne pas tenir compte des dimensions réelles des éléments peints, pratique que nous avons aussi rencontrée sur la kliné d'Amphipolis et que nous allons retrouver sur le sarcophage de Tragilos, confère à cette peinture un aspect naïf que personnellement j'interprète comme le signe d'un art « provincial » par rapport aux monuments de la Macédoine centrale.

[1] Sur la présence des figurines en terre-cuite ou des protomés d'Aphrodite dans les tombes féminines, voir Tsakalou-Tzanavari 2002, 144-74 avec références.

MATERIAUX ET TECHNIQUES (voir tableau 13)

Pour autant que l'on puisse en juger dans l'état très fragmentaire où nous sont parvenues les peintures, il s'agit d'une exécution rapide et sommaire, de qualité moyenne, par rapport aux autres tombes à ciste peintes que nous venons d'examiner, en ce qui concerne la manipulation des couleurs et la finesse du dessin. Sur les zones de la tombe où les enduits blancs sont tombés, sont visibles les restes d'un mortier gris argileux, employé pour égaliser les irrégularités des pierres de poros dans une phase préliminaire. Par la suite fut appliqué un mortier blanc contenant de la chaux comme liant et des grains d'un agrégat identifié à la dolomite, dont la présence fut attestée sur la totalité des échantillons examinés (AM.1-AM.10)[1]. Il s'agit d'un agrégat rarement employé par rapport à la calcite, mais dont le choix s'explique par la présence de gisements dolomitiques dans cette région. Au-dessus de cette couche dont l'épaisseur varie entre 1 et 1,5 cm a été posée une couche d'enduit très fine, épaisse de quelques millimètres, composée presque exclusivement de chaux, sur laquelle ont été réalisées les peintures (AM.4). L'investigation scientifique des pigments sur une dizaine d'échantillons pris sur des fragments recueillis par le fouilleur à l'intérieur de la tombe, et dont la localisation n'a pas été précisée, a apporté les informations suivantes : pour le jaune et le rouge le peintre s'est servi des ocres jaunes (AM.6) et rouges respectivement (AM.7, AM.8, AM.10). Dans l'échantillon AM.7 d'un rouge orangé très vif, des grains de cinabre y ont été ajoutés pour faire varier la teinte. Pour les bleus nous retrouvons le bleu égyptien (AM.1, AM.2) et pour le noir, du noir de carbone mélangé à une ocre jaune (AM.3). Pour le rose aucun minéral n'a été identifié comme responsable de sa coloration : nous en déduisons donc qu'il s'agit d'un colorant organique, selon toute vraisemblance la laque de garance (AM.9). La présence de la kaolinite dans la couche picturale de six échantillons examinés, conduit à penser qu'il avait pu être employé afin d'en éclaircir le ton , ou comme une charge.

55. SECTEUR L / TOMBE A CISTE T2
(pl. 126.2)

Découverte pillée dans le secteur L, cette tombe construite en pierre de poros présente un décor peint assez élémentaire[2]. Elle est enduite d'un mortier rouge à la zone inférieure, qui se termine par une frise végétale peinte en blanc sur fond bleu-noir. Dans l'état actuel de conservation de cette frise, il n'est pas possible d'observer s'il existe une polychromie ou si les motifs qui la composent sont rendus uniquement en blanc. En tout cas, les tiges à doubles volutes, les vrilles et les boutons des fleurs que l'on distingue la rattachent du point de vue

[1] V. Perdikatsis, H. Brécoulaki, E. Repouskou, *Ορυκτολογική και γεωχημική μελέτη κονιαμάτων και χρωστικών από το ανατολικό νεκροταφείο της Αμφίπολης*, rapport non publié deposé à la XV[e] Ephorie des antiquités préhistoriques et classiques en octobre 2003 (Chania 2003).

[2] Malama 2001, 121.

stylistique et iconographique, malgré sa simplicité, aux frises florales que nous avons examinées dans les tombes de Palatitsia, de Pydna et d'Aineia.

Les analyses de deux échantillons prélevés sur le mortier rouge et le noir de la frise ont confirmé l'emploi d'une ocre rouge (AM.11) et du noir de carbone (AM.12), appliqués sur un enduit à base de chaux, dont l'agrégat cette fois n'est pas la dolomite mais la calcite (voir tableau 13).

56. SECTEUR C / TOMBE A CISTE 12

Tombe à ciste ornée sur les quatre parois de guirlandes et de fleurs rendues en vert et rouge[1]. Le fouilleur ne précise ni les dimensions, ni la datation de la tombe, qui doit être placée dans la deuxième moitié du IV^{e} s. av. J.-C.

57. SECTEUR C / TOMBE A CISTE 22

Tombe à ciste dont la partie supérieure porte un décor à *pinakes* orthogonaux dont les contours sont incisés, colorés en rouge, orangé et noir[2]. Le fouilleur ne précise ni les dimensions, ni la datation de la tombe, qui doit être placée, aussi, dans la deuxième moitié du IV^{e} s. av. J.-C.

58. TOMBE A CISTE 1953

(pl. 127.1-2)

Mise au jour en 1953 à Amphipolis, elle fut transportée au musée archéologique de Kavala en 1960, où elle est toujours exposée[3]. Ses dimensions sont 1,97x0,83x0,94 m. Les offrandes déposées à l'intérieur de la tombe, parmi lesquelles il faut signaler de nombreuses pointes de lances et quatre couronnes d'or, permettent d'identifier le défunt comme un guerrier de haut rang social , et datent la tombe dans la deuxième moitié du III^{e} s. av. J.-C. Un enduit blanc d'inégale épaisseur recouvre les parois de la tombe sur lesquelles sont représentées des guirlandes, des bandelettes et des oiseaux aquatiques en vol. Les peintures ont subi de nombreux dégâts qui ont effacé les couleurs originales en rendant difficile par endroits la lecture du décor. Le style de ces peintures est libre et improvisé, dépourvu de la stylisation qui caractérise les guirlandes de feuilles imbriquées des tombes du IV^{e} s. av. J.-C.

[1] Malama 2000, 58.

[2] Malama 2000, 58 fig. 4.

[3] Lazaridis 1969, 86-87.

De fait, leurs formes courbes et leur souplesse trouveraient des parallèles dans les guirlandes qui ornent l'intérieur de la tombe de Lyson et Kalliklès à Lefkadia. Leur couleur verdâtre appliquée en couches diluées, semble correspondre à un mélange d'ocre jaune et de bleu égyptien, plutôt qu'à un pigment vert naturel à base de cuivre. Des bandelettes larges en rouge et noir s'enroulent lâchement sur les guirlandes. En dessous des guirlandes étaient primitivement représentés cinq oiseaux sur chacun des longs côtés de la tombe et deux sur les côtés courts. Aujourd'hui ne sont plus reconnaissables que les formes de trois oiseaux seulement. Leur rendu sommaire témoigne d'une rapidité dans l'exécution mais en même temps il traduit de la part du peintre une certaine aisance dans la saisie et l'expression du mouvement. Les oiseaux aquatiques, vus d'en bas, sont représentés les ailes ouvertes, schématiquement dessinées avec du gris dilué, tandis que les pattes et l'œil sont marqués en rouge vif. La multiplicité de leurs vues et la liberté de leur exécution contrastent sensiblement avec la stylisation des colombes représentées sur une série de tombes à ciste féminines du IV^{e} s. av. J.-C., remarque que nous avons également exprimée à propos du style des guirlandes.

59. TOMBE A CISTE T VI

Il s'agit d'une tombe de petites dimensions, mesurant à peu près 1,50 m de long et 0,70-0,80 m de large, et contenant une sépulture enfantine. Sur ses parois sont préservées des restes de peintures représentant des objets isolés, aujourd'hui indistincts. La partie inférieure de la tombe était ornée d'une branche de myrte qui court sur ses quatre parois. Le fouilleur place la tombe dans le dernier quart du IV^{e} s. av. J.-C.[1].

60. TOMBE A CHAMBRE T II

Elle est composée d'une seule chambre funéraire, recouverte d'un toit à double pente, précédée d'un dromos creusé dans le sol[2]. L'ouverture de l'entrée était fermée par trois blocs de poros, et sa façade, couronnée d'un fronton en saillie muni d'acrotères ornés des palmettes rouges, était enduite d'un mortier blanc uniforme. La chambre sépulcrale est carrée et mesure 1,98x2,45 m. Ses parois, recouvertes d'un enduit blanc, sont ornées, au niveau de la naissance de la voûte, d'une frise de rinceaux large de 0,25 m, préservée dans un état très fragmentaire. La frise est bordée en bas d'une ténia bleu clair et en haut

[1] Samartzidou 1987, 328-29.

[2] Samartzidou 1987, 331-33 fig. 4-5. Des toits à double pente recouvraient les tombes B de Sédès (Kotzias 1937, 867-68), d'Olynthe (Robinson 1942, 117), de Trilofos (Kotzias 1937, 868) et les deux grandes tombes à ciste à Tzagesi/Amphipolis (Makaronas 1940, 495).

d'une bande bleue sur laquelle se détachent des fleurs de lotus stylisées en blanc, surmontées d'un *kymation* ionique. Au-dessus de cette zone décorative sont visibles des clous en fer qui servaient, selon toute vraisemblance, à accrocher des guirlandes et des bandelettes. L'exécution de la frise à rinceaux, pour autant que l'on puisse en juger par une partie qui est assez bien conservée, trahit une liberté qui la rapproche de celle de la tombe « macédonienne » B de Korinos, sans pour autant présenter une élaboration analogue. De fait, ici aussi les fleurs sont traités de manière réaliste et le peintre n'a pas employé le motif conventionnel de la palmette. A la différence des autres frises de ce genre, les rinceaux sont peints directement sur un fond blanc et non bleu-noir, selon la pratique usuelle. Ce traitement permet au peintre d'effectuer ces motifs avec plus de souplesse, employant des couleurs plus diluées, dont la gamme comprend le jaune, le rouge, le bleu clair et le marron. La tombe est placée par le fouilleur, sur la base du mobilier qui avait échappé aux pilleurs, dans le III^{e} et la première moitié du II^{e} s. av. J.-C.[1].

61. LES STELES PEINTES

Deux stèles à peintures figurées ont été trouvées lors de la recherche des matériaux antiques réutilisés dans la construction d'une tour du rempart Est d'Amphipolis[2]. La première stèle, couronnée d'un tympan orné d'un motif peint à anthémion en bleu et rouge, porte sur sa face principale une scène familiale composée d'une femme assise, vue de profil, caressant une petite fille, et d'un personnage masculin debout tenant la main de la fille, tourné vers le spectateur. La surface picturale présente de nombreux dommages qui ne permettent pas d'apprécier pleinement la qualité artistique du document. Les couleurs préservées témoignent d'une forte prédilection pour les tons chauds, appliqués sur les habits et les parties visibles des corps ainsi que sur la bande qui indique le sol sur lequel sont placés les personnages. De fortes ressemblances peuvent être relevées, en ce qui concerne le style et la technique picturale, avec les stèles de Démétrias. La stèle est datée dans le troisième quart du III^{e} s. av. J.-C.

La deuxième stèle porte en haut un *kymation* ionique en rouge et bleu, un listel et au-dessus un couronnement orné d'une palmette flammée à huit pétales en relief sur fond bleu-noir. Sur la face principale de la stèle est représentée une œnochoé métallique à grand goulot incliné vers le bas et à anse haute et recourbée, réalisée en ocre jaune. Sa couleur jaune d'or évoque l'aspect d'un vase précieux, en or. D'après le fouilleur, le thème de la stèle, qui n'est connu sur aucune autre stèle publiée jusqu'à présent, peut être mis en rapport

[1] Samartzidou 1987, 333.

[2] Lazaridis 1969, 130 pl. 44 ; Lazaridis 1969a, 68-71 fig. 34, 35 ; Lazaridis 1979, pl. 55 ; Lazaridis 1984, 389-93 pl. 1-6 ; Lazaridis 1993, 47 fig. 55.

avec les coutumes funéraires macédoniennes et une utilisation du vase dans des cérémonies religieuses lors de l'ensevelissement du mort[1].

[1] Lazaridis 1984, 391. Selon l'usage que propose M. Andronikos pour l'œnochoé réelle déposée à l'intérieur de la tombe de Philippe II, à Aigai (Andronikos 1984, 158 fig. 124).

62. TRAGILOS / SARCOPHAGE PEINT
(pl. 128-129)

Le sarcophage fut mis au jour en 1982-1983 par Ch. Koukouli-Chryssanthaki dans le village moderne d'Aidonochori, sur le versant nord de l'acropole antique[1]. Il était incorporé, avec un deuxième sarcophage, dans le podium d'un monument funéraire, le plus somptueux de l'ancienne Tragilos, dont il ne reste aujourd'hui qu'une plate-forme orthogonale avec le podium et trois marches et des fragments suggérant la présence d'une construction en forme de temple qui aurait abrité deux statues. Le fouilleur date la construction du monument vers la fin du IV^{e} s. av. J.-C.[2]. Malgré l'intérêt que présente le décor peint de l'intérieur du sarcophage, qui reste unique dans le milieu macédonien pour ce type de monument funéraire, le sarcophage n'a pas fait pour le moment l'objet d'une publication compète.

LE DECOR PEINT

Creusé dans un seul bloc de poros, le sarcophage est enduit à l'intérieur d'un mortier blanc, recouvert de couleurs (pl. 128.2). En l'état actuel de conservation, les formes des motifs décoratifs qui courent sur les quatre côtés du sarcophage sont lisibles, mais la couche picturale présente des lacunes et des pertes superficielles importantes. De bas en haut, on distingue une zone peinte en rouge, selon une pratique habituelle que nous avons rencontrée sur d'autres tombes à ciste, terminée par une file de postes également en rouge. Une frise végétale très proche stylistiquement de celle de la tombe T2. Secteur L d'Amphipolis, vient ensuite. Elle se compose de tiges sinusoïdales dont se détachent des volutes qui partent à droite et à gauche et se terminent par des fleurs indistinctes. Les motifs sont réalisés en blanc sur fond bleu-noir. Des touches de rouge semblent avoir ravivé la composition, peut-être pour souligner les boutons ou les pétales des fleurs. Au-dessus de la frise est peint un filet rouge et ensuite une frise plus large où est figurée une file composée de feuilles de myrte et de baies symétriquement placées par rapport à une tige centrale. Il s'agit du même motif que celui qui apparaît sur les parois de la tombe à ciste A de Dervéni, sauf qu'ici les feuilles se détachent sur un fond blanc. Toutefois, la couleur employée pour évoquer les feuilles schématisées de ce motif est, ici aussi, le bleu et non le vert.

---

[1] Koukouli-Chryssanthaki 1968, 358-59 ; Koukouli-Chryssanthaki 1977, 136-38 fig. 5 ; Tybout 1989, 123, 139 pl. 90,1 ; Miller 1993, 40, 48, 50, 55, 65, 97-98.

[2] Koukouli-Chryssanthaki 1977, 137. Pour une datation du sarcophage vers la fin du troisième siècle, basée sur la ressemblance stylistique du décor peint avec celui de la tombe de Lyson et Kalliklès, voir Tybout 1989, 123, 139.

Particulièrement intéressante est la peinture qui orne le couvercle du sarcophage (pl. 128.1, 129) : deux femmes en deuil y sont représentées, placées à l'intérieur d'un espace défini par des éléments architecturaux précis, à côté d'objets variés qui renvoient aux activités et aux qualités guerrières du défunt. La scène figurée est entourée d'une corniche composée, de l'extérieur vers l'intérieur, d'une bande définie sur les côtés par deux filets juxtaposés en rouge et noir avec au centre une guirlande rectiligne et rigide de feuilles imbriquées, assez schématiquement peinte, dont les formes sont dessinées sommairement en noir. De fait, nous n'y retrouvons guère la finesse de l'exécution des guirlandes des tombes de Dervéni, de Sédès ou de Dion. Une ligne en jaune suggère le sol sur lequel sont placés les différents éléments de la composition et une ligne en noir délimite la partie basse de l'architrave que portent deux demi-pilastres latéraux et un pilastre central, censés scander l'espace où se déroule la scène de lamentation. Leurs chapiteaux sont indiqués par une large échine peinte en bleu vif et par un abaque coloré en gris-bleu. Nous remarquons une tentative pour créer des effets de perspective par l'application d'ombres sur les deux côtés de la colonne centrale, mais le résultat est plutôt maladroit. Il s'agit du même effet que suggèrent les faux piliers placés de part et d'autre de la tombe de Lyson et Kalliklès, et ombrés respectivement de deux directions opposées selon l'axe de la tombe.

De gauche à droite, on distingue sur le sol, à côté du pilastre, des formes peintes en bleu qui renvoient selon toute vraisemblance à des bandelettes. Une couronne et une bandelette rendues en rouge sont accrochées sur l'architrave. La première figure féminine vêtue d'un long chiton gris à manches longues rendues en rose, est représentée de trois quarts vers la gauche avec la main droite derrière la tête, s'arrachant les cheveux et la main gauche tendue en avant vers la figure féminine qui lui fait face derrière le pilastre, évoquant le chagrin et le désespoir qu'a provoqué la mort de la personne aimée. Malgré la simplicité de l'exécution, la maladresse même du rendu au niveau des bras et surtout de la main gauche, qui avance au lieu de reculer, et semble disproportionnée par rapport au corps, le peintre a essayé de capter l'état d'âme de la figure. Elle est en train de déplorer la perte de son parent avec la bouche entrouverte, chantant le *θρῆνος* ou *κομμός*[1], dont la gesticulation nous est familière grâce à de nombreuses images funéraires de la céramique attique, en particulier sur les lécythes à fond blanc où l'expressivité des visages et des corps devient d'autant plus suggestive[2]. A côté de la femme, vers la droite, est accroché un objet rond de couleur rouge qui ressemble à

[1] M. Alexiou, *Ο τελετουργικός θρήνος στην Ελληνική παράδοση* (Athènes 2002, 2ème éd. traduit en grec) 176-78, avec références.

[2] Vermeule 1979, 11-23 ; C. Sourvinou-Inwood, « Images grecques de la mort : représentations, imaginaire, histoire », *A.I.O.N.* 9 (1987) 145-58 ; C. M. Havelock, « Mourners on Greek Vases : Remarks on the Social History of Women », *in* : S. Huatt (éd.), *The Greek Vase* (New York 1988) ; H. A. Shapiro, « The Iconography of Mourning in Athenian Art », *AJA* 95 (1991) 629-56. Soulignons aussi la ressemblance entre la scène du sarcophage de Tragilos et l'iconographie de la paroi ouest de la tombe X de Laghetto à Paestum, où nous retrouvons une scène de deuil avec des femmes pleurant leur parent, s'arrachant les cheveux avec les deux mains portés sur leurs têtes, et des objets variés à référent féminin, cette fois (corbeille de laine, cistes, grenades) ; voir Pontrandolfo, Rouveret 1992, 213 fig. 2, 3 et 214-15 fig. 1, 2 ; Moreno 1998, 27-28 fig. 12, 16-17. Sur les scènes de lamentation, voir aussi l'iconographie des lécythes à fond blanc (voir par exemple le lécythe blanc du musée du Pirée ; Steinhauer 2001, 260). En dernier voir Oakley 2004, 76-87, 154-58, 227-30 fig. 47, 48, 50, 51-53, 54.

une grenade et une grande épée peinte en marron avec la poignée peinte en jaune et bleu. Les dimensions exagérées de l'épée par rapport à la taille de la figure renvoient selon toute vraisemblance aux qualités guerrières du défunt et en soulignent l'importance[1]. Au-dessous de l'épée, sur le sol on distingue une forme incertaine en vert (il pourrait s'agir d'un rocher comme celui qui est figuré sur la tombe 2001 de Pella, également peint en vert), sur laquelle est posée une bandelette bleue. Sur l'autre moitié du couvercle, dont la surface picturale est moins bien préservée, nous retrouvons une femme en position symétrique mais en mouvement divergent par rapport à la première figure. Elle porte le même chiton à longues manches et elle est flanquée d'objets accrochés qui sont indistincts, à part la forme d'une couronne en rouge et peut-être d'une bandelette en bleu. Selon toute vraisemblance, les restes de ces objets avaient pu correspondre à d'autres pièces d'armement. Sur le sol sont visibles quelques traces de bleu et de vert.

FORME ET COULEUR

Dans l'ensemble, cette peinture témoigne d'un niveau d'exécution artisanal. Le dessin des formes est assez grossier et hâtif et l'application de la couleur ne révèle aucun souci pour obtenir des effets d'ombres et de lumières susceptibles d'évoquer convenablement le volume des éléments représentés. La carnation sur les visages et les mains des figures a été réalisée par l'application d'une couche de couleur uniforme et opaque rosâtre. Les lèvres sont peintes en rouge avec une ligne en bleu indiquant l'ouverture de la bouche. Les yeux, peints en noir, semblent fermés et les cheveux bouclés sont peints en marron et marron foncé. Assez inhabituel est le ton du gris employé pour les chitons, auquel se superposent des coups de pinceaux en noir pour tracer les plis et suggérer le mouvement. Le volume des différents objets peints en rouge, bleu et jaune, est évoqué de manière très simple, au moyen d'un ombrage élémentaire. L'emploi du vert reste très sélectif et parcimonieux.

MATERIAUX ET TECHNIQUES

Les couleurs ont été appliquées sur un mortier blanc composé de deux couches, une première qui consiste en chaux et poudre de marbre, et dont les grains se distinguent bien dans les photos à MEB, à laquelle fut superposée une deuxième couche d'enduit très fin, composé de chaux. Avant l'application des couleurs, le peintre avait employé un tracé incisé approximatif pour la mise en place de ses figures. Onze échantillons ont été prélevés directement sur la surface de la peinture, aux endroits où la couche picturale présentait une mauvaise cohésion, et ont été examinés au MLP et analysés au MEB et microFTIR. Les résultats obtenus se résument ainsi (voir tableau 14 et rapport de E. Fiorin, P. A. Vigato dans le CD) : les teintes rouges sont obtenues avec de l'ocre rouge (TR.2, TR.9) ; le rose pâle de la manche du chiton de la première femme et de la carnation de sa main gauche se compose

[1] Sur la représentation des épées à l'intérieur des tombes en Macédoine, voir la tombe de Lyson et Kalliklès à Lefkadia.

également de grains d'ocre jaune et rouge mélangés à de la calcite (TR.3, TR.5) ; le gris clair prélevé sur la zone éclairée du chiton de la première femme a été identifié comme une petite quantité de kaolinite, mélangée à de la calcite et selon toute vraisemblance à un noir d'origine végétale (TR.7) ; le bleu est du bleu égyptien (TR.4, TR.11) et le noir est un noir organique d'origine végétale (TR.1, TR.10), mélangé à de la calcite. La calcite constitue un composant majeur des couleurs analysées et ce fait, associé à l'absence de liant organique, laisserait supposer qu'il s'agit d'une peinture utilisant comme liant de la chaux et non un liant organique de nature végétale ou animale.

Le décor peint du sarcophage de Tragilos, si intéressant qu'il soit par ses aspects iconographiques, qui restent sans parallèles dans la peinture funéraire de Macédoine, témoigne tout de même d'une certaine « naïveté » dans la conception et la réalisation des formes et d'une maladresse dans le dessin et la manipulation de la couleur, qui le placent dans une catégorie analogue à celle des peintures « artisanales » d'Amphipolis.

SERRES

63. AGISTA / TOMBE « MACEDONIENNE » : LA KLINE PEINTE

La tombe se compose de deux chambres et comporte une façade d'ordre dorique[1]. Les dimensions de l'antichambre sont 2x4 m et celles de la chambre funéraire 4x5 m. Elle est datée dans le III^{e} ou début du II^{e} s. av. J.-C. Une kliné en pierre – mesurant 2,30 m de longueur, 1,10 m de largeur et 1,05 m de hauteur – était placée devant la paroi en face de la porte. Ses surfaces étaient enduites d'un mortier fin qui avait servi de base à une composition figurée, dont presque rien ne reste aujourd'hui. D'après la description de K. Sismanidis, les seuls motifs qui se distinguent aujourd'hui sur les tympans, sont des motifs circulaires (philaes ou rosaces) peints sur fond rouge.

[1] Ch. Koukouli-Chryssanthaki, *ΑΔ* 29 (1968) *Χρονικά* 359 ; Koukouli-Chryssanthaki 1973-74, 786 ; Koukouli, Hoepfner 1973, 457, dess. 5, pl. 413b-c ; Miller 1971, 114 ; Gossel 1980, 108-109 n° 13-14 ; Sismanidis 1997, 82-84.

DRAMA

64. TOMBE « MACEDONIENNE »
(pl. 130)

En avril 1976 fut mise au jour à Drama une tombe « macédonienne » pillée[1], composée d'un dromos, d'une antichambre construite en blocs de poros et d'une chambre funéraire bâtie en briques crues. Sur la base des restes du mobilier recueilli dans la tombe, le fouilleur la place vers la fin du III^e^ s. av. J.-C., mais elle fut réutilisée jusqu'à la deuxième moitié du II^e^ s. av. J.-C.[2].

LE DECOR PEINT

L'entrée de la tombe, ornée d'un chambranle peint, était fermée par un mur. Au-dessus du linteau sont préservés des motifs décoratifs peints, composés de trois palmettes et deux cercles divisés en quarts, dont les formes étaient tracées d'abord sur le mortier et ensuite reprises par une couleur diluée. L'antichambre est carrée et mesure 2,75 m pour une hauteur de 2,86 m. Ses parois portaient un enduit blanc et des peintures aux motifs décoratifs variés. A leur partie inférieure était reproduit, par des lignes incisées sur le mortier, un appareil isodome surmonté d'une zone peinte en faux marbre, en rouge et jaune. Sur les longs côtés de l'antichambre la naissance de la voûte est soulignée par une frise décorative où sont représentés des bucranes alternant avec des rosaces ornées de guirlandes schématiquement rendues, dont les contours sont tracés en rouge foncé et l'intérieur rempli de jaune. Sur chaque paroi sont figurés cinq rosaces et quatre bucranes disposés entre elles, mais il faut signaler que la frise de la paroi Ouest présente une largeur presque double de celle du mur Sud. Les frises sont bordées, en haut, d'une large bande rouge sur laquelle se développent des triangles, peints en jaune, bleu clair et rouge, couleurs qui se repètent sur cinq larges bandes qui ornent la voûte. Sur les petits côtés de l'antichambre sont rendus au moyen de la couleur les chambranles et les pilastres des deux ouvertures. Un décor peint était également réservé aux tympans : sur celui de l'entrée étaient peints cinq palmettes alternant avec des cercles divisés en quarts et au-dessus de cette zone sont préservées les traces d'un motif décoratif indistinct. Sur le tympan de l'entrée Nord qui conduisait vers la chambre sépulcrale, étaient représentés de manière micrographique, un taureau et une vache en disposition affrontée. Leurs contours sont peints en rouge et l'intérieur de leurs formes en

[1] Koukouli-Chryssanthaki 1976, 303-304, pl. 244a-e; Samartzidou 1980, 33, pl. 4; Samartzidou 1989, 109-29, fig. 3, 4.

[2] Samartzidou 1989, 115.

jaune. Au-dessus, existent les traces d'un motif décoratif circulaire. La chambre funéraire, qui mesure 3x3,18 m et contenait trois sarcophages en briques crues disposés en pi, était enduite d'un mortier blanc et le seul décor qu'elle comporte se limite à des lignes incisées imitant un appareil isodome.

L'ensemble du décor de la tombe fut réalisé, dans un premier temps, au moyen d'un dessin préliminaire incisé sur le mortier frais et ensuite par l'application des couches colorées diluées. Les éléments figurés sont dessinés, plutôt que peints, au moyen d'une simple ligne de contour uniforme et d'aplats colorés qui remplissent les formes, sans pour autant leur conférer aucun volume, technique qui renvoie à celle adoptée pour le rendu des figures sur les deux traverses en saillie des klinés de Potidée. La gamme chromatique comprend le jaune, le rouge et le bleu clair. Le rendu des motifs témoigne d'un niveau artisanal qui se manifeste tant dans la manipulation de la couleur que dans la maladresse du dessin des formes représentées. Une comparaison entre la frise aux bucranes et rosaces de la tombe de Drama et celle qui figure dans l'antichambre de la tombe « macédonienne » d'Aghios Athanassios, suffit à montrer la grande différence qui sépare ces deux représentations quant au niveau artistique. Le décor de Drama semble vraiment naïf à côté des effets picturaux recherchés de celui d'Aghios Athanassios, qui repose sur l'emploi systématique du clair-obscur et la mise en œuvre de techniques picturales avancées. De ce point de vue, la tombe de Drama trouverait certainement plus d'affinités stylistiques avec les peintures de Kazanlak, où nous retrouvons d'ailleurs sur la tholos une frise analogue représentant des bucranes et des rosaces alternés[1].

[1] Vassiliev 1959, pl. 2-4, 11, 12, 22, 31, 32, 41.

DEUXIEME PARTIE

MATIERES & COULEURS

LES MATERIAUX PICTURAUX

(...) τὰ δὲ μέρη τῆς τέχνης ὑποτύπωσις ὑπογραφὴ σκιαγραφή, καὶ τὸ ἐργαλεῖον γραφὶς ἢ ὑπογραφίς, καὶ αἱ ὕλαι πίνακες καὶ πινάκια (...) τὰ δὲ χρώματα ἀνδρείκελον, ὄστρεον, πράσινον, κροκοειδές, κυανοῦν, κιννάβαρι, ξανθόν, φαιόν, φλογόλευκον, λευκόφαιον, λευκόν, μέλαν, μελαμβαφές (...).

Julius Pollux, *Onomasticon* 7.128-129

Chaque document pictural que nous venons d'examiner dans cette étude possède sa propre spécificité, trahissant d'une part la culture chromatique dans la quelle il a été conçu et réalisé, et d'autre part la sensibilité personnelle du créateur dans le choix des couleurs et l'organisation de son espace pictural. En effet, la couleur reste « un phénomène difficilement saisissable, étroitement culturel et rebelle à toute généralisation », comme le remarque M. Pastoureau[1]. Et même si nous avons la possibilité de mettre en évidence la nature exacte des couleurs au moyen desquelles les peintres ont matérialisé leurs choix esthétiques et ont procédé à la création des images à travers leur manipulation plus ou moins sophistiquée, les paramètres qui ont défini ces choix demeurent, justement, d'autant plus ardus à établir.

En joignant aux observations faites à l'œil nu des peintures elles-mêmes et à l'exégèse des textes anciens les résultats d'une série d'analyses physico-chimiques menées par des laboratoires spécialisés ainsi que des analyses non-destructives que nous avons effectuées sur place, nous sommes arrivés à cerner, de manière représentative, les choix des peintres en ce qui concerne les matériaux et leurs applications sur les monuments funéraires peints de Macédoine[2]. Il faut toutefois souligner d'emblée que même s'il est possible de posséder

[1] Pastoureau 1990, 21.

[2] Les rapports sur les analyses effectuées dans les différents laboratoires sont présentés dans les annexes. Les analyses ont été effectuées par :

L. Lazzarini, LAMA (Laboratorio di Analisi per i Materiali Antichi), Institut universitaire de Venise. Techniques utilisées : étude minéralogique des coupes minces, PLM, XRD, MEB-EDS. Echantillons provenant des monuments suivants : Aghios Athanassios / tombe « macédonienne » III ;

M. Matteini, Opificio delle pietre dure et laboratori di restauro, Florence. Techniques utilisées : FTIR. Echantillons provenant des monuments suivants : Aghios Athanassios / Tombe « macédonienne » III ;

V. Perdikatsis, laboratoire d'IGME (Institut d'études géologiques et minéralogiques) à Athènes. Techniques utilisées : PLM, XRD, XRF et MEB-EDS. Echantillons provenant des monuments suivants : 1. Vergina / Tombe de Philippe II, kliné de l'antichambre – 2. Lefkadia / « Tombe des Palmettes » – 3. Korinos / Tombes « macédoniennes » A et B – 4. Phoinikas / Tombe « macédonienne » et socle peint – 5. Aineia / Tumulus A / Tombe à ciste III – 6. Dervéni / Tombes à ciste A, B, E, Z – 7. Amphipolis / Secteur L / Tombes à ciste T1 et T2 ;

E. Fiorin, A. Vigato, U. Casellato, CNR, Istituto di chimica inorganica e delle superfici, Padoue. Techniques utilisées : PLM, XRD, MEB-EDS, μFTIR. Echantillons provenant des monuments suivants : 1. Potidée / Tombe « macédonienne » II – 2. Amphipolis / Tombe « macédonienne » I, klinés – 3. Tragilos / Sarcophage ;

désormais une série d'informations « objectives » sur les aspects matériels de la couleur grâce aux méthodes d'analyses de plus en plus avancées et coûteuses, l'évidence seule de ces données ne suffirait guère à éclaircir la complexité des processus créatifs et à évaluer les raisons qui ont conduit à l'emploi préférentiel d'un pigment ou d'un liant par rapport à un autre, au sein d'applications picturales variées. En effet, une fois les analyses effectuées et les tableaux remplis d'informations, leur interprétation critique s'avère indispensable pour essayer de pénetrer dans les logiques des peintres et des artisans anciens, avec l'espoir de redécouvrir les motivations de leurs choix et les secrets de leurs recettes.

L'ETUDE ANALYTIQUE

Cent-soixante dix sept microprélèvements de la couche picturale ont été effectués, afin d'en déterminer les constituants, sur six tombes « macédoniennes », huit tombes à ciste, trois klinés, un socle et un sarcophage, parmi les monuments peints que nous venons d'examiner (voir rapports scientifiques, spectres et coupes stratigraphiques des échantillons dans le CD). Ces échantillons ont été prélevés de manière représentative, soit directement sur les surfaces des monuments conservés *in situ* ou dans les musées, soit sur des fragments recueillis pendant les fouilles. Leur nombre est variable selon le monument et dépend d'une part, de la richesse de la gamme chromatique et des techniques employées pour la réalisation de chaque peinture, d'autre part de leur état de conservation. Les monuments où nous avons eu la possibilité de prélever le plus grand nombre d'échantillons sont la « tombe des Palmettes » à Lefkadia et la tombe d'Aghios Athanassios III, dont les peintures présentent, en effet, des aspects techniques particulièrement intéressants.

a) Méthodes d'analyses en laboratoire

Une fois les prélèvements effectués, la matière colorée de la couche picturale a été examinée :

- Dans une première phase, à la microscopie optique. L'examen microscopique des couches picturales et des pigments permet de percevoir une série des détails qui concernent l'état de conservation et le traitement et de la surface picturale (signes d'incisions, trame des pinceaux, morphologie des couches et grains des pigments).

M. Perla-Colombini, A. Andreotti, A. Carmignani, F. Modugno, Dipartimento di chimica e chimica industriale, université de Pise. Techniques utilisées : GC-MS, HPLC. Echantillons provenant des monuments suivants : 1. Aghios Athanassios / Tombe « macédonienne » III – 2. Lefkadia / « Tombe des Palmettes » 3. – Phoinikas / Tombe « macédonienne » – 4. Aineia / Tumulus A / Tombe à ciste III – 5. Potidée / Tombe « macédonienne » II, klinés – 6. Dervéni / Tombe à ciste Z.

Les analyses sur place au moyen d'une instrumentation EDXRF, ont été effectuées par A. Karydas, Institut de physique nucléaire, « DEMOKRITOS », Athènes. J'ai effectué personnellement tous les prélèvements des couches picturales et j'ai participé à la préparation des échantillons et à la mise en œuvre des techniques analytiques pour l'identification des matériaux inorganiques, ainsi qu'aux analyses EDXRF effectuées sur place avec A. Karydas.

- Dans une deuxième phase, un nombre d'échantillons a été examiné :

1. par la technique non-destructive de la fluorescence des rayons X par dispersion d'énergie (EDXRF), lorsque la quantité de produit était très faible ; cette technique nous permet d'accéder directement à l'analyse élémentaire qualitative et semi-quantitative sur la surface des différentes couches picturales ;
2. par diffraction des rayons X (XRD) qui fournit des informations sur la structure cristalline des minéraux et nous permet d'en déterminer la nature ;
1. par spectrométrie infrarouge à transformée de Fourrier (μFT-IR), technique d'analyse qui permet d'identifier des composés chimiques, inorganiques et organiques, à partir de l'énergie qui lie les atomes. Les bandes d'absorption qui apparaissent sur le spectre émis dans l'infrarouge sont caractéristiques de la structure des molécules.

- Dans une troisième phase, à partir de petits prélèvements, les échantillons ont été préparés par inclusion dans de la résine polyester. Après polissage perpendiculairement à leur surface, ont été observés en coupe transversale au microscope polarisant (PLM) et microphotographiés. L'examen microscopique permet de distinguer la stratigraphie des couches picturales, la nature cristalline des pigments, leur broyage, leur pureté, des mélanges.

- Dans une quatrième phase, ces mêmes coupes transversales, une fois la surface de l'échantillon métallisée à l'or ou au carbone pour qu'il devienne conducteur et émette des électrons, sont analysées en microscopie électronique à balayage (MEB) et spectrométrie des rayons X dispersive en énergie (EDS), pour identifier tous les éléments contenus dans une couche picturale ou dans un seul grain de pigment analysé. En balayant la sonde sur une aire déterminée nous avons obtenu des images de répartitions des différents éléments où sont mises en évidence des variations de composition à la surface de l'échantillon (cartographie élémentaire).

Les techniques présentées plus haut (à l'exception de μFT-IR qui fournit des informations aussi sur les composants organiques) ont été adoptées pour déterminer, en principe, la nature des pigments inorganiques, qu'ils soient de nature minérale, d'origine naturelle, ou artificiels. Pour l'identification des matériaux organiques, colorants et liants, nous avons eu recours à des techniques d'analyse encore plus sophistiquées qui consistent en :

- la spectrométrie infrarouge (μFT-IR)
- la chromatographie en phase gazeuse et spectrométrie de masse (GC-SM) et chromatographie liquide (HPLC). La chromatographie est une méthode de séparation où les composés d'un mélange sont entraînés par un fluide contenant une substance immobilisée appropriée qui retient différentiellement les constituants d'un mélange. Parmi les sciences de séparation elle allie deux avantages : grande sensibilité et

possibilité de séparation des différents constituants d'un mélange à grand nombre de composants. La spectrométrie de masse est une méthode d'analyse structurale où les composés à analyser sont vaporisés sous vide puis bombardés par un faisceaux d'électrons qui transforme les molécules gazeuses en ions fragments. L'identification de ces derniers permet d'obtenir des informations sur la structure des molécules.

L'identification et l'étude des matériaux de support des peintures murales, c'est-à-dire des mortiers, n'a pas été menée de manière systématique et approfondie pour la totalité des monuments examinés, puisqu'elle n'entrait pas dans les limites de cette étude. Sauf, dans le cas de la tombe d'Aghios Athanassios, L. Lazzarini a procédé à un examen détaillé de la stratigraphie et de la composition minéralogique exacte des constituants des couches de mortiers, à partir d'une étude des coupes minces observées sous microscopie polarisante.

b) Méthode d'analyse non-destructive effectuée sur place, par EDXRF

L'application de cette méthode prometteuse pour analyser la gamme des pigments inorganiques des peintures anciennes *in situ*, au moyen d'une instrumentation EDXRF portable, manipulée par A. Karydas (physicien nucléaire du centre « DEMOKRITOS », Athènes), nous a permis d'obtenir un très grand nombre d'informations, sans avoir recours à des prélèvements de la couche picturale, et sans aucune destruction. Par ailleurs, il a été possible d'analyser les peintures des monuments pour lesquels on n'avait pu obtenir l'autorisation d'effectuer des prélèvements, comme la « tombe de Perséphone » à Vergina et les klinés de la tombe « macédonienne » de Potidée, conservées au musée archéologique de Thessalonique. Des analyses ont été effectuées aussi sur la frise peinte de la tombe d'Aghios Athanassios, où je n'ai prélevé que très peu d'échantillons pour ne pas endommager les peintures. La mise en œuvre de cette technique, dans ce cas, nous a permis d'examiner un nombre représentatif de couleurs, pour se faire une idée assez complète des matériaux utilisés. Les grands avantages que présente cette technique, par rapport aux techniques destructives ou semi-destructives du laboratoire se résument ainsi : elle permet une caractérisation non-destructive, multiélémentaire, ponctuelle et très rapide sur un nombre illimité des différentes parties qui caractérisent un objet[1]. Le désavantage majeur de la méthode réside dans son incapacité à fournir des informations qui concernant la stratigraphie d'une peinture, puisque les analyses ne peuvent s'effectuer que sur la surface picturale.

[1] A. G. Karydas, H. Brecoulaki, V. Argyropoulos, E. Aloupi, D. Kotzamani, Th. Pantazis, Ch. Zarkadas and Th. Paradellis, « Importance of in-situ EDXRF measurements in the preservation and conservation of cultural heritage », *in* : *X-Ray on Archaeometry, International Symposium* (Tokyo, 19-21 July 2002, Netherlands 2005) 27-53.

LES COMPOSANTS DE LA COUCHE PICTURALE : PIGMENTS, COLORANTS, CHARGES ET LIANTS

(voir tableaux 2.1-2)

Chimiquement parlant, une couche picturale est composée de plusieurs phases : une phase continue, le liant, qui assure la cohésion du système, et d'autres phases discontinues, comprenant des pigments ou des matières de charge dispersés dans le liant et lui apportant diverses propriétés[1].

- Les **liants**, très souvent d'origine organique, sont les substances qui assurent la cohésion mécanique de la couche picturale. Ils enrobent chaque grain de pigment et en séchant le fixe au support[2]. Les liants organiques naturels qui avaient pu être utilisés dans l'antiquité sont des protéines extraites des peaux et de l'œuf, des résines et des gommes naturelles, récoltées sur les arbres et certaines plantes, ou de la cire d'abeille. La chaux diluée dans l'eau (lait de chaux) avait pu être également utilisé comme liant sur un support sec. La technique de la véritable fresque ne semble pas avoir été pratiquée sur les peintures examinées.

- Les **pigments** sont des grains de matière naturelle, minérale ou organique, ou encore synthétique qui absorbent par leur composition chimique une partie du spectre solaire. L'autre partie est celle qui les caractérise. Leur indice de réfraction est différent de celui du milieu (liant) dans lequel ils restent insolubles, contrairement aux colorants, et de ce fait ils y sont utilisés sous forme de dispersion. « Un pigment forme une phase au sein de la couche picturale, caractérisée par sa composition chimique, sa structure cristalline, sa granulométrie, et la morphologie de ses grains »[3]. Le pouvoir couvrant d'un pigment est relatif à la finesse et à la forme de ses grains : plus ils sont fins, plus le pigment est couvrant. Les pigments d'origine minérale sont extraits du sol ou du sous-sol. Ils peuvent être employés soit tels quels, soit après des traitements de purification plus ou moins complexes. Les terres sont séchées et les roches broyées afin de les réduire en poudre. Grâce à l'oxydation des métaux qu'ils contiennent (la malachite par exemple est le produit de l'oxydation du cuivre et les ocres se forment par l'oxydation du fer) et à des impuretés, ils présentent des colorations très variées[4].

- Les **colorants** sont des substances colorées, employées en solution. Leur emploi nécessite un support minéral stable et absorbant qui peut être soit un pigment blanc (kaolin, calcite, baryte) soit une charge (alumine, craie), pour fixer le colorant comme une

[1] Petit, Valot 1991, 90-91 ; Delamare 1987, 174-76.
[2] Perrault 1992, 52.
[3] Delamare 1987, 174.
[4] Gettens, Stout 1966, 138-39 ; Mayer 1991, 29-34.

laque[1]. Les pigments organiques viennent pour la plupart des végétaux, mais peuvent être aussi d'origine animale (pourpre conchylienne). Extraits par décoction pour l'indigo, la garance ou la coccinelle, ils couvrent difficilement la surface qui leur échoit. De surcroît, la plupart d'entre eux restent très fragiles à la lumière et pâlissent sous l'attaque des rayons ultra-violets.

- Les **charges** sont des substances minérales ou artificielles, constituant une phase chimique insoluble dans le milieu, mais qui ne sont pas nécessaires à toutes les peintures. Elles constituent souvent une proportion importante de la couche picturale et leur rôle est d'améliorer ou de modifier une ou plusieurs de ses propriétés (augmenter l'épaisseur ou la dureté, améliorer les propriétés adhésives, etc.).

LES LIANTS (voir tableau 2.2)

LES SUBSTANCES ORGANIQUES

Le choix du liant dépend de la technique picturale employée, de l'effet esthétique recherché, des ressources naturelles, enfin des conditions climatiques. Le problème de la composition des liants et en général de la nature des matériaux organiques d'origine, a été beaucoup moins étudié que celui des pigments inorganiques, d'une part, en raison des difficultés d'identification de ces matériaux plus sensibles aux conditions climatiques et aux attaques biologiques qui leur assurent souvent un mauvais vieillissement et d'autre part, à cause de la consolidation des couches picturales au moyen des produits de fixages organiques lors des interventions de restauration peu après la mise au jour des monuments, qui empêchent une lecture correcte des spectres des couches picturales. Par leur nature organique ils sont souvent l'objet de dégradations profondes, sous l'action de l'oxygène. Les espèces nouvelles ainsi formées, en général des acides, risquent de réagir énergiquement sur certains pigments, modifiant radicalement la structure initiale des peintures au cours du temps. De fait, l'état actuel des liants ou des matières organiques est le résultat de réactions complexes dépendant de la nature des pigments et de l'épaisseur des couches picturales. Les produits analysés à leur stade final peuvent donc être différents, au point de ne plus avoir les propriétés physiques et chimiques d'origine[2]. Le vieillissement naturel au soleil des liants comme la gomme arabique par exemple, provoque au bout de quelques semaines d'exposition, une modification de leurs propriétés chimiques : il transforme les macromolécules constituant les gommes en fragments très petits et accroît leur sensibilité à l'eau[3]. Par conséquent les

[1] Gettens, Stout 1966, 124 ; Delamare 1987, 175. La pourpre conchylienne n'a pas besoin d'un mordant pour être fixée comme pigment (Hofenk de Graaf 2004, 267). Sur la fabrication de la laque de garance voir M. Garcia, *Couleurs végétales. Teintures, pigments et encres* (Aix-en Provence 2002) 65-68.

[2] M. R. Schilling, H. P. Khanjian, « Effects of pigments and accelerated aging on the identification of proteinaceus binding media », *Journal of American Institute of Conservation* 35 (1996) 123-44.

[3] B. Lindberg *et al.*, « Specific degradation of polysaccharides », *Advances in Carboydrates Chemistry and Biochemistry* 237 (1982) 525-27.

films deviennent vulnérables aux attaques des moisissures et des microorganismes. Cependant, la dénaturation des liants à base de protides (œuf) qui s'accompagne d'une diminution de la solubilité, engendre une meilleure solidité pour les peintures de ce type (voir par exemple la bonne préservation des stèles de Volos, de Vergina par exemple, ainsi que les peintures de la « tombe des Palmettes » où l'œuf a été employé comme liant).

Les publications sur les techniques picturales grecques ont fourni très peu d'informations précises jusqu'à présent et n'ont jamais traité la question de l'emploi préférentiel d'un liant par rapport à un autre. De fait, à part les analyses effectuées par V. von Graeve et B. Helly sur les stèles de Démétrias et la publication récente de I. Kakouli sur le dossier du trône de la « tombe d'Eurydice »[1], il n'existe pas d'études sur les matériaux organiques utilisés comme liants par les peintres grecs. A partir de l'examen d'une trentaine d'échantillons prélevés sur la « tombe des Palmettes » à Lefkadia, sur la tombe d'Aghios Athanassios, la tombe macédonienne de Phoinikas, la tombe à ciste III d'Aineia, la tombe Z de Dérveni et les klinés d'Amphipolis, il a été possible d'identifier cinq substances organiques utilisées comme liants : la gomme adragante, la gomme d'arbres fruitiers, l'œuf, la colle animale et une matière glucidique qui vraisemblablement correspond à l'amidon (voir rapport de A. Andreotti *et al.* dans le CD).

LES GOMMES POLYSACCHARIDES : GOMME ARABIQUE, GOMME ADRAGANTE, GOMME D'ARBRES FRUITIERS

La gomme arabique, une substance visqueuse[2] exsudant des différentes espèces d'acacias (*Fabaceae*)[3] par la pratique d'incisions dans l'écorce du tronc a été identifiée sur le trône de la « tombe d'Eurydice »[4]. L'emploi de cette gomme (*Acacia Nilotica*) comme liant est pratiqué dans la peinture égyptienne dès l'Ancien Empire[5] et Hérodote (*Hist.* 2.86) atteste

[1] Kakoulli *et al.* 2001, 266-67 ; Kakoulli 2002, 20.

[2] Les gommes polysaccharides contiennent des matières sucrées, glucose, fructose, rhamnose, etc. Elles présentent une structure très complexe en raison de la grande variété de leurs constituants sucrés. Plus d'une centaine d'espèces d'acacia produisent des gommes qui se distinguent selon la présence de rhamnose. Sur la nature et les propriétés de la gomme arabique voir C. L. Butler, L. H. Cretcher, « The Composition of Gum Arabic », *Journal of the American Chemical Society*, LI (1929) 1519-25 ; F. Smith, R. Montgomery, *The Chemistry of Plant Gums and Mucilages and some Related Polysaccharides* (New York, Londres 1959) ; D. M. W. Anderson, « Chemotaxonomic aspects of the chemistry of Acacia gum exudates », *Kew Bulletin* 32 (1978) 529-36 ; J. W. Twilley, « The analysis of exudate plant gums in their artistic applications : an interim report », *in* : *Archaeological Chemistry III* (Washington, DC 1984) 357-94 ; Masschelein-Kleiner 1985, 56-59 ; M. Derrick, D. Stulik, « Identification of natural gums in works of art using pyrolysis-gas chromatography », *in* : *ICOM Committee for Conservation Preprints, 9th Triennial Meeting* (Dresdes, Paris 1990) 9-14 ; R. Newman, « Binders in Paintings », *Materials Research Society Bulletin* 21 (1996) 24-31.

[3] Gennadios 1914, 26-29.

[4] Kakoulli *et al.* 2001, 266-67.

[5] Gettens, Stout 1966, 27-29 ; Laurie 1967, 17 et 172 ; Lucas 1989, 363 ; F. N. Hepper, *The Illustrated Encyclopedia of Bible Plants* (Leicester 1992) 63 ; S. Stulik, E. Porta, A. Palet, « Analysis of pigments, binding media, and varnishes », *in* : M. A. Corzo, M. Afshar (éd.), *Art and Eternity. The Nefertari Wall Paintings Conservation Project 1986-1992* (Californie 1993) 55-65 ; C. Vieillescazes, S. Cohen, « Caractérisation de quelques résines utilisées en Egypte ancienne », *Studies in Conservation* 38 (1993) 255-64 ; Newman, Serpico

l'emploi de la gomme arabique par les Egyptiens pour la momification. Nous trouvons des renseignements sur cette gomme et sa provenance égyptienne, dans Théophraste (*Hist. plant.* 4.2.8 ; *De caus. plant.* 6.11.15), Dioscorides (*De mat. Med.* 1.101.1)[1] et Aëtius Med. (*Latric. lib.* 2.196). Pline (13.19-20 ; 13.67) mentionne aussi la gomme arabique et décrit son emploi dans la médecine (24.64)[2]. En outre, Vitruve (7.10.2)[3] et Pline (35.43)[4] rapportent que pour la préparation de l'*atramentum*, les peintres le mélangeaient avec de la gomme, afin d'obtenir le noir à écrire et avec de la colle animale, lorsqu'ils l'utilisaient pour peindre sur les murs. Comme nous le verrons par la suite, les gommes végétales issues d'arbres fruitiers et de différentes espèces d'astragale – arbres natifs de la Grèce du Nord – représentent des matériaux fréquemment utilisés dans la peinture de Macédoine, en raison de leurs propriétés adhésives. Si l'on accepte l'identification de la gomme employée sur le trône en tant qu'arabique, il faudra alors songer à la possibilité d'une importation de ce matériau depuis l'Asie (Egypte ou Afrique), puisque l'espèce d'acacia qui l'exsude (*Acacia Nilotica* ou *Acacia Seyal*) ne fait pas partie du paysage végétal de la Grèce antique. Les avantages de la gomme arabique par rapport aux autres gommes végétales résident d'une part dans le fait qu'elle est entièrement soluble dans l'eau froide et qu'elle présente ainsi de très bonnes propriétés adhésives par rapport à la gomme adragante qui forme des solutions très visqueuses à faible concentration, d'autre part dans le fait qu'elle est incolore, contrairement aux gommes d'arbres fruitiers, dont les colorations brunâtres peuvent être gênantes[5].

La gomme adragante n'a jamais été détectée jusqu'à présent sur une autre peinture grecque, mais nous savons qu'elle fut largement employée par les peintres égyptiens[6]. Elle est mentionnée aussi bien par Théophraste (*Hist. plant.* 9.1.3 ; 9.8.2 ; 9.15.8) que par Dioscoride (*De simpl. med.* 2.30.4 ; 2.34.2 ; *De mat. Med.* 3.20.1[7] ; 4.122.1). La gomme adragante est une substance mucilagineuse, comme toutes les gommes, qui exsude du tronc de l'arbrisseau du genre *astragale*, dont il existe plusieurs espèces (mille six cents espèces différentes)[8]. Cependant, ses propriétés adhésives ne sont pas aussi fortes que celles de la gomme arabique (elle présente la particularité de former des solutions très visqueuses à faible concentration, et forme un gel à partir de 0,5%), dont l'emploi est déjà attesté chez les

---

2001, 476-77 ; R. Newman, S. M. Halpine, « The binding media of ancient Egyptian painting », *in* : *Colour and Painting in Ancient Egypt* 22-32. Cennino Cennini mentionne que les anciens Egyptiens ont utilisé un mélange de gomme arabique avec du blanc d'œuf comme adhésif pour la dorure (*The Craftsman's Handbook* 102).

[1] *(...) ἀκακία φύεται ἐν Αἰγύπτῳ (...) καὶ τὸ κόμμι δὲ ἐκ τῆς αὐτῆς ἀκάνθης γεννᾶται.*

[2] Sur les emplois de la gomme, voir Forbes, 1965, 228-31 ; Augusti 1967, 111 ; Halleux 1981, 218.

[3] Voir notes dans *Vitruve CUF* 168-69.

[4] Voir notes dans Croisille 1985, 161.

[5] Le Fur 1994, 58-59.

[6] Le Fur 1994, 62-64.

[7] *<τραγάκανθα>· ῥίζα ἐστὶ πλατεῖα καὶ ξυλώδης, φαινομένη δὲ καὶ ὑπὲρ γῆς, ἀφ' ἧς κλάδοι ταπεινοί, ἰσχυροί, χεόμενοι δὲ ἐπὶ πολύ, καὶ ἐπ' αὐτῶν φυλλάρια λεπτά, πολλά, μεταξὺ ἀκάνθας ἔχοντα ἐγκρυπτομένας τοῖς φύλλοις, λευκάς, ἰσχυράς, ὀρθάς. ἔστι δὲ ἡ τραγάκανθα δάκρυον τῆς ῥίζης ἀποτμηθείσης ἐπισυνιστάμενον, ἧς διαφέρει ἡ διαυγὴς καὶ λεία καὶ ἰσχνὴ καὶ καθαρὰ καὶ ὑπόγλυκυς.*

[8] Gennadios 1914, 156-57 ; Howes 1949, 39 ; G. Aspinall, J. Baillie, « Gum Tragacanth. Part I », *Journal of the Chemical Society* (1963) II 1708-14.

Egyptiens en tant que liant glucidique, mélangé au carbone, pour fabriquer des encres[1]. Nous avons vu plus haut que la gomme arabique a été aussi identifiée sur le trône de la « tombe d'Eurydice » à Vergina, d'une part, comme liant pour les pigments et, d'autre part, comme matière isolante entre le support et la couche picturale. La gomme adragante, grâce à la présence de L-fucose n'est que partiellement soluble dans l'eau froide contrairement à la gomme arabique, mais elle gonfle en formant une masse mucilagineuse[2].

D'après les informations prises dans la littérature moderne sur les matériaux et les techniques picturales, elle est employée soit comme protection sur une surface picturale, soit pour stabiliser des émulsions et des dispersions, soit comme agent épaississant pour les pigments[3]. Son emploi en tant que médium des couleurs est réservé à des peintures de chevalet sur lin. En tant que liant, elle est employée surtout dans la fabrication des crayons pastels[4] et fut également utilisée par les Égyptiens pour la momification[5]. Son avantage majeur par rapport aux autres gommes d'arbres fruitiers, c'est qu'elle est incolore. La gomme adragante mélangée à de la gomme d'arbres fruitiers[6] (voir rapport de A. Andreotti *et al.* dans le CD), a été identifiée sur les échantillons des peintures de la « tombe des Palmettes », d'Aghios Athanassios, de Phoinikas, de Dervéni (tombe Z) et d'Aineia (tombe III), mais la présence des substances de nature protéique suggère également l'emploi de l'œuf. La gomme adragante a été récemment décelée comme liant de la couche picturale sur une peliké de Kertch, du musée J. P. Getty[7]. Parmi les arbres fruitiers qui avaient pu produire des gommes dans l'antiquité nous citons le cerisier sauvage (*P. fruticosa Pallas*), l'amandier (*P. dulcis*), le prunier (*P. domestica L.*) et le pêcher (*prunus persica L.*). Les gommes issues de ces arbres sont mentionnées par Théophraste (*Hist. plant.* 3.13.1-3 ; 9.1.2-3 ; *De caus. plant.* 6.11.15) et Dioscorides (*De mat. Med.* 1.113.2 ; 1.121.1 ; *De simpl. med.* 1.105.2-3 ; 1.121.3 ; 2.31.3 ; 2.31.6 ; 2.118.1).

L'ŒUF

La première fois où l'emploi de l'œuf comme liant fut mise en évidence, c'est sur les stèles de Démétrias examinées par V. von Graeve et B. Helly[8], qui avaient démontré de manière concrète que les Grecs n'utilisaient pas seulement la technique à l'encaustique pour peindre sur des supports mobiles, mais aussi une peinture par couches et charges en surface, *a tempera*, à l'œuf. En ce qui concerne la tenue des couleurs, la peinture à l'œuf adhère très

[1] Lucas 1989, 1-9 ; Newman, Serpico 2001, 476-77.

[2] Howes 1949, 5 et 10 ; Gettens, Stout 1966, 28 ; Newman, Serpico 2001, 477-79 avec bibliographie.

[3] Masschelein-Kleiner 1985, 58-60.

[4] Gettens, Stout 1966, 28.

[5] Le Fur 1994, 59.

[6] Masschelein-Kleiner 1968, 110 ; Masschelein-Kleiner 1985, 60. Pline (13.67) mentionne la gomme issue de la vigne, de l'olivier et de l'orme. Sur la culture des arbres fruitiers dans l'antiquité voir D. Zohary, M. Hopf, *Domestication of Plants in the Old World* (Oxford 1993).

[7] Scott, Taniguchi 2002, 242-43.

[8] von Graeve, Helly 1987, 29.

bien et une fois sèche, elle résiste à l'eau et aux agents extérieurs[1]. Or, quand le jaune d'œuf est utilisé comme liant protéinique en peinture, il sèche en créant un film dur, peu sensible à l'eau. Ce phénomène s'explique par le durcissement de l'huile contenue dans l'albumine de l'œuf, après l'évaporation de l'eau[2]. L'œuf, comme liant de la couche picturale, a été détecté sur la plupart des échantillons examinés de la « tombe des Palmettes ». La technique *a tempera* a été récemment attestée aussi sur les peintures du « sarcophage des Amazones » au musée archéologique de Florence et sur une tombe hellénistique d'Arpi en Apulie[3]. Par ailleurs, elle a trouvé des applications aussi en céramique, comme en témoigne l'identification de l'œuf sur une série des vases polychromes de Centuripe[4].

La présence de l'œuf – un liant fort – avec celle des gommes végétales dans les échantillons examinés sur la tombe d'Aghios Athanassios et d'Aineia, ferait penser à une fonction des gommes comme agent épaississant ou médium, plutôt que comme liant des pigments. Cependant, l'emploi de la gomme adragante en tant que liant, comme nous venons de voir, a été déjà attesté sur des échantillons de couches picturales égyptiennes ainsi que sur une peliké polychrome de Kertch. Il faudra donc encore effectuer plusieurs analyses de ce genre pour pouvoir élucider et approfondir, dans toute leur complexité, les emplois et les fonctions précises des matériaux organiques impliqués dans la réalisation des peintures anciennes.

LA COLLE ANIMALE

Le composant majeur de la colle animale c'est le collagène qui est la principale protéine des peaux, os et tendons des mammifères[5]. Pline (11.231 ; 28.236 et 32.73) mentionne l'emploi d'une colle faite avec les oreilles et les parties génitales des taureaux (colle de cartilage), dont il signale l'emploi en peinture[6], et une colle des poissons. Sur les peintures macédoniennes nous avons identifié une seule fois de la colle animale, sur deux échantillons prélevés sur les klinés peintes de la tombe « macédonienne » I d'Amphipolis, sans pour autant pouvoir en préciser la source (voir rapport de E. Fiorin et A. Vigato dans le CD). La

---

[1] Gettens, Stout 1966, 20 ; Masschelein-Kleiner 1985, 70-72.

[2] A. P. Laurie, « The use of emulsion as a painting medium », *Technical Studies in the Field of Fine Art* 2 (1933-34) 11.

[3] M. P. Colombini *et al.*, « Caratterizazione di leganti proteici e lipidici in campioni di policromie antiche », *in* : Brecoulaki 2001, 72-75.

[4] J. Riederer, « Untersuchung der Pigmente von Centuripegefäßen, Anhang in U. Wintermeyer, « Die polychrome Reliefkeramik aus Centuripe », *JdI* 90 (1975) 178-79.

[5] Sur l'emploi de la colle animale en peinture voir Laurie 1910, 22-27, 52-53, 68-69 ; Blümner 1979, 287 et 308 ; Gettens, Stout 1966, 25-27 ; Augusti 1967, 111 ; Masschelein-Kleiner 1985, 66-69. Pour les références antiques et les nombreux usages des colles animales en menuiserie voir *Orlandos matériaux* 1955-56, 63. Sur les propriétés chimiques et les applications des colles animales voir J. R. Hubbard, « Animal glues », *in* : I. Skeist (éd.), *Handbook of Adhesives* (Londres 1962) 114-25 ; D. von Endt, M. Baker, « The chemistry of filled animal glue systems », *in* : D. Bigelow, E. Cornu, G. Landrey, C. van Horne (éd.), *Gilded Wood : Conservation and History* (Madison, CT 1991) 155-62.

[6] D'après Vitruve (7.10.2) l'addition de la colle animale pour la fabrication de l'*atramenrum tectorium* avait pour but de faciliter l'application du pigment sur le mur (*Vitruve CUF* 169 n. 4 et *Rec. Milliet* 29 n. 5).

sensibilité des colles animales à l'eau avait pu favoriser leur décomposition rapide sous l'effet des attaques bactériennes et par conséquent rendre impossible aujourd'hui leur identification sur les peintures anciennes.

LES SUBSTANCES INORGANIQUES

LA CHAUX

La présence du carbonate de calcium dans un grand nombre d'échantillons examinés, nous avait conduits, au premier abord, à envisager la possibilité d'une technique à la chaux ou même d'une véritable fresque. Cependant, l'identification des matières organiques sur ces mêmes échantillons a démontré qu'il s'agissait plutôt de techniques à la détrempe. Le seul monument où l'on ait identifié du carbonate de calcium dans les couches picturales, sans traces d'autres substances organiques, est le sarcophage de Tragilos où seul le lait de chaux[1], semble avoir été employé pour lier les pigments (voir rapport de E. Fiorin et A. Vigato dans le CD).

LA GAMME DES PIGMENTS, DES COLORANTS ET DES CHARGES : APPLICATIONS ET FONCTIONS (voir tableau 2.1)

Sur la base des résultas obtenus au moyen des analyses scientifiques décrites plus haut et en faisant l'état critique des données bibliographiques concernant les matériaux déjà identifiés sur d'autres peintures macédoniennes[2], nous allons essayer de reconstituer la gamme des pigments et des colorants employés par les peintres anciens telle qu'elle apparaît sur les monuments funéraires de Macédoine examinés, de manière quantitative et comparée, et de comprendre dans quelle mesure il est possible de définir des préférences ou des modes d'emploi particuliers. La « palette » restituée jusqu'à présent comprend :

- des pigments inorganiques naturels, pour la plupart de provenance locale : des ocres jaunes et rouges, de la jarosite, des verts à base de cuivre et de magnésium, du cinabre, de la sandaraque naturelle, des blancs de carbonate de calcium, de kaolinite et de baryte, de la magnétite, de la feuille d'or
- des pigments inorganiques artificiels : du bleu égyptien et du blanc de plomb

---

[1] Sur la chaux et son emploi, voir Orlandos 1959-60, 47-58 avec citations des textes anciens et bibliographie et sur le lait de chaux en particulier, voir Ecole d'Avignon, *Techniques et pratiques de la chaux* (Paris 1995) 124-44.

[2] Filippakis *et al.*, 1979, 54-58 ; E. Mirtsou, M. Kesisoglou, « Ανάλυση με περίθλαση ακτίνων-Χ των χρωμάτων μακεδονικού τάφου της Αγίας Παρασκευής Θεσσαλονίκης », *Τεχνική περιοδική έκδοση του ΥΠΠΟ* 1 (1984) 475-77 ; Mirtsou *et al.* 1985, 47 –51 ; Saatsoglou-Paliadeli 1988, 137-46 ; M. Kesisoglou, E. Mirtsou, « Analysis of Colours and Plasters from Wall Paintings of Tombs from Macedonia and Thrace », *in Proceedings of 12th Hellenic Conference in Chemistry, Union of Greek Chemical Society* (Thessalonique 1988) vol. B, 627 ; Kessisoglou, Mirtsou 1990, 121-22 ; Sikalidis *et al.* 1996, 307-17 ; Brécoulaki 2000, 189-227 ; Brecoulaki *et al.* 2000a, 222-23 ; Kakoulli *et al.* 2001, 261-74 ; Brecoulaki, Perdikatsis 2002, 147-54 ; Rhomiopoulou, Brecoulakli 2002, 107-16 ; Tsimbidou-Avloniti, Brecoulaki 2002, 117-28 ; Perdikatsis *et al.* 2002, 245-58.

- des pigments d'origine organique : du noir de carbone (charbon de bois et suie) et du blanc d'os
- des colorants organiques rouges d'origine végétale et animale (laque de garance et pourpre conchylienne).

Cette gamme – même si elle n'atteint pas une variété aussi large que celle vantée par Pline (35.49)[1] – nous permet, d'une part, de confirmer une série d'informations fournies par les auteurs anciens sur les matériaux qu'employaient les grands peintres grecs. D'autre part, elle nous apporte une série d'informations nouvelles sur des matériaux dont les sources ne parlent pas, puisqu'ils font part d'une gamme plutôt « locale » qui, selon toute vraisemblance, ne fut pas adoptée par les peintres romains.

Mais quels critères pouvaient conditionner, en fait, le choix du peintre pour tel ou tel pigment ? Il s'agirait, en premier lieu, du résultat esthétique que chaque peintre désire obtenir et de l'importance de la représentation. Ce souci présuppose des connaissances précises sur les propriétés et les qualités des matériaux employés afin de les utiliser correctement dans des techniques adéquates (pouvoir couvrant, résistance, éclat de sa teinte, compatibilité avec d'autres matériaux picturales – par exemple, tous les pigments ne sont pas compatibles avec la chaux, et tous les mélanges des pigments ne sont pas possibles). D'autre part, des enjeux économiques (aisance du commanditaire et/ou du peintre) ainsi que des paramètres géologiques (exploitation des gisements) et géographiques (échanges commerciaux) ont pu jouer un rôle important dans la nature et le nombre des pigments employés. En effet, la richesse géologique[2] et la situation de la Macédoine s'avèrent particulièrement significatives à ce propos, soit pour expliquer l'abondance et la variété des pigments usuels comme les ocres naturelles[3], soit pour l'identification de certains pigments rares, produits de minéraux originaires de Macédoine, comme, par exemple, le vert foncé de conichalcite ou le vert plus pâle de serpentinite, soit enfin pour relativiser la valeur de certains matériaux dits onéreux, mais qui sont d'usage assez fréquent en Macédoine, comme par exemple le rouge de cinabre que les Romains faisaient importer d'Espagne, mais que les Macédoniens se procuraient, selon toute probabilité, soit dans la zone d'Axios, soit dans le territoire voisin serbo-macédonien, où des gisements de mercure ont été repérés[4]. Par

[1] « Quand on considère un si grand nombre de couleurs et leur si large éventail, on se prend à admirer les temps anciens. », trad. Croisille 1985, 58.

[2] K. Zachos, G. Maratos, *Carte metallogénique de la Grèce, échelle 1:1.000.000* (Athènes 1965).

[3] Faklaris 1997, 193-200 ; Sur les carrières d'ocre de Thasos, voir Ch. Koukouli-Chryssanthaki, G. Weisgerber, « Prehistoric ochre minces on Thasos », *in* : *Thasos, matières premières et technologie de la Préhistoire à nos jours, Actes du colloque international* (Thasos 1999) 129-44 ; I. Stratis *et al.*, « Pigments from the Ocre Mines on Thasos Island », *in* : *Color in Ancient Greece* 155-60 ; M. Vavelidis *et al.*, « Ενα αρχαίο μεταλλείο ώχρας και μολύβδου-αργύρου στην περιοχή Ελιά της Θάσου », *in* : I. Bassiakos, E. Aloupi, G. Fakorelis (éd.), *Archaeometry Issues in Greek Prehistory and Antiquity* (Athènes 2001) 633-44.

[4] Filippakis *et al.* 1979, 54-58 ; Sikalidis *et al.* 1996, 317. Une provenance du cinabre le plus cher de la Dardanie (province actuelle du Kossovo en Serbie, Yougoslavie) est mentionnée dans l'Edit du Maximum (M. Corbier, « Dévaluations et évolution des prix, I^er^-III^e^ s. ap. J.-C. », *Revue Numismatique*, VI^e^ s. XXVII [1985] 69-106).

ailleurs, l'emploi abondant de la feuille d'or, surtout pour le décor des meubles funéraires dans la nécropole d'Aigai ou appliquée directement sur une couche picturale, semble presque naturel dans le contexte de la cour macédonienne du IV^{e} s. av. J.-C. où nous pouvons évoquer d'une part, l'existence en Macédoine même de ressources naturelles en or[1] et signaler d'autre part, la fascination attestée, dès l'époque archaïque, des Macédoniens pour l'or et les objets de luxe ou d'importation[2]. Cependant, au-delà de ces raisons à la fois économiques, techniques et artistiques, pouvaient également jouer des raisons symboliques, liées à la fonction, au coût, et au statut de chaque pigment et dont quelques indices nous sont parvenus par l'intermédiaire des textes.

LES BLANCS : CARBONATE DE CALCIUM, BLANC DE PLOMB, KAOLINITE, BARYTE, BLANC D'OS

Le carbonate de calcium ($CaCo_3$), composant majeur, sous forme de chaux éteinte, des mortiers et des enduits qui constituent les supports de la plupart de peintures examinées, représente un pigment de base, identifié dans la plupart de nos échantillons sous forme de calcite plus ou moins pure[3]. Il a souvent été employé soit comme couche de fond, soit comme liant dans des techniques picturales qui ne se servent pas de substances organiques. Il fut couramment utilisé pour éclaircir la tonalité originale d'autres teintes. En tant que pigment blanc, employé pur, on le rencontre dans la réalisation des motifs peints directement sur un fond sombre bleu-noir, comme par exemple sur la frise végétale qui orne la chambre principale de la tombe « macédonienne » B de Korinos[4] à Piérie septentrionale ou pour indiquer des « lumières » sur des objets ou des figures, dans une étape finale de l'exécution

[1] A propos de l'origine de l'or, C. Sikalidis mentionne les mines d'or du mont Pangée ainsi que la présence d'or dans les régions proches du mont Païko et du fleuve Gallikos (*Ἐχέδωρος*) non loin de Vergina (Sikalidis *et al.* 1996, 310 ; S. Casson, *Macedonia, Thrace and Illyria* [Oxford 1926] 63-66 et P. Collart, *Philippes, ville de Macédoine* [Paris 1937] 47-55 ; E. Z. Tsigarida, *Metal Wreaths in the Greek world*, Thèse de doctorat [Oxford 1988] 67-69 ; Ch. Koukouli-Chryssanthaki, « Τα 'μέταλλα' της θασιακής περαίας », *in* : *Μνήμη Δ. Λαζαρίδη, Πόλεις και Χώρα στην Αρχαία Μακεδονία και Θράκη* [Thessalonique 1996] 493-514 ; Tsigarida, Ignatiadou 2000, 31-36). Sur les mines d'or dans le Pangée et le fleuve Strymon voir Strab. 7a.1.34. D'autres passages d'auteurs anciens nous informent aussi sur les ressources en or de la Macédoine (Hér., *Hist.* 5.17.1-9 ; 6.46.9-15 ; 7.112-113 ; 9.75 ; Thuc. 4.105 ; Eur., *Rhesus* v. 921-923 ; Arist., *Mirab. ausc.* 833 a 42 ; 833 b 45-47 ; Xén., *Hellén.* 5.2.17 ; Strab. 14.5.28 ; Diod. Sic. 14.8.6 ; Pline 7.197).

[2] Kottaridi 1993, 153-58 ; M. Tiverios *et al.*, *Sindos, Catalogue de l'exposition, Musée Archéologique de Thessalonique* (Thessalonique 1985) ; G. Karamitrou-Mendessidi, *Aiani* (Athènes 1996).

[3] Sur les pigments blancs cités par Vitruve 7.7.3 et Pline 35.30 et 36, et sur leurs compositions chimiques et minéralogiques voir S. Augusti, « I 'bianchi' nella pittura antica », *RAAN* XXXVII (1962) 133-41, où l'auteur met en évidence une série de confusions commises par Pline ; Augusti 1967, 51-61 ; Béarat 1997, 16-24. L'auteur, après avoir analysé une série d'échantillons provenant des peintures romaines, a identifié plusieurs pigments blancs : la chaux éteinte, l'aragonite (*paraetonium*), la craie, la dolomite, la cérusite (*cerussa*) et la diatomite. Voir aussi les commentaires du texte de Pline relatif aux blancs (Bailey 1932, 83, 91 ; Croisille 1985, 157) et du texte de Vitruve, *in* : *Vitruve CUF*, 156-57. Sur les propriétés physico-chimiques des pigments à base de carbonate de calcium, voir *Enc. min.* 193-96 ; Gettens, Stout 1966, 103-104 ; R. J. Gettens, E. West Fitzhguh, R. L. Feller, « Calcium Carbonate White », *in* : *Artists' Pigments 2*, 203-44 (avec bibliographie) ; *Pigment Compendium* 74-75.

[4] Brecoulaki *et al.* 2000a, 222-23.

picturale, comme par exemple sur la frise de la tombe d'Aghios Athanassios. Ces fonctions cependant sont plutôt réservées à des pigments blancs qui ont un indice de réfraction[1] plus haut et donc un plus grand pouvoir couvrant, et sont plus onctueux, comme le blanc de plomb et la kaolinite.

Le blanc de plomb, un carbonate basique de plomb [$2PbCo_3.Pb(OH)_2$], pigment artificiel qui correspond au *psimithium* ou *cerussa* des auteurs anciens, est un pigment qui trouve de nombreuses applications dans les peintures examinées, malgré ses propriétés chimiques, qui le rendent particulièrement nocif pour la santé[2]. Son mode de fabrication est indiqué par plusieurs auteurs[3] et Pline (35.30) classe ce pigment parmi les couleurs artificielles austères, un des trois pigments blancs les plus communément utilisées par les peintres (35.37) et qu'il recommande d'appliquer sur une surface sèche (35.49). De fait, le blanc de plomb constitue un des pigments de base pour les peintures exécutées sur pierre. Son usage a été attesté sur les stèles peintes du grand tumulus de Vergina[4], comme sur le dossier peint du trône en marbre de la « tombe d'Eurydice »[5]. Dans le premier cas, le blanc de plomb a surtout servi en tant que charge pour les pigments et fut aussi employé pour de nombreux mélanges afin de créer une variété de tons et d'enrichir la palette des peintres. Une telle application du pigment est également attestée sur la peinture du trône de la « tombe d'Eurydice » : mélangé au cinabre il a produit le rose employé pour les vêtements des dieux et pour le char, mélangé au bleu égyptien, il a créé le bleu-ciel du fond, mélangé, enfin, à l'ocre jaune il a été employé

[1] « L'indice de réfraction d'une substance est le rapport de la vitesse de la lumière dans le vide, à celle de la lumière dans la substance considérée » (Petit, Valott 1991, 72).

[2] Laurie 1967, 81-82 ; J. O. Nriagu, *Lead and Lead Poisoning in Antiquity* (New York 1983). A part cet inconvénient, qui touche à la préparation et à la manipulation du blanc de plomb par les peintres, il y en a un deuxième qui concerne sa stabilité dans le temps. Nous savons en fait que le blanc de plomb est un pigment assez délicat qui noircit au contact de vapeurs sulfureuses, et se transforme en sulfure de plomb (Matteini, Moles 1988, 23-24). Par ailleurs, sous l'action de l'humidité, ce même pigment se transforme par oxydation en dioxyde de plomb, de couleur brune. A. Rouveret évoquait les altérations de pigments rouges (oxydation du minium) dus à la présence de plomb sur les métopes de Cyrène conservées au Louvre (Rouveret 1989, 252) où les jeunes femmes furent décrites comme des *noires* (L. Bacchielli, « Le pitture della 'Tomba dell'altalena' di Cirene nel Museo del Louvre », *Quaderni di archeologia della Libia* 8 [1976] 355). Cependant, cette interprétation ne permettait pas d'expliquer certaines zones noires où la peinture ne contenait pas de plomb. Il s'agirait en fait, plutôt d'un dépôt organique noir, qui une fois celui-ci nettoyé par les restaurateurs du musée du Louvre, il a été possible de retrouver les couleurs originales et de rendre aux personnages féminines leur couleur chair (Rouveret 2005, 154-55).

[3] Pline 34.175-176 ; Vitr. 7.12.1 ; 8.3.18 ; Diosc., *De mat. Med.* 5.88.1 *sq.* et Théophr., *De Lap.* 56.1 *sq.*, décrivent un même procédé de fabrication de la céruse par l'action des vapeurs d'acide acétique, de l'oxygène et de l'acide carbonique sous le plomb ; voir *Rec. Milliet* 10 n. 4 ; Bailey 1932, 75 ; L. Shear, « Psimithion », *in* : *Classical Studies presented to E. Capps* (Princeton 1936) 314-17 ; E. R. Caley, « Ancient Greek Pigments », *Journal of Chemical Education* 23 (1946) 314-16 ; André 1949, 293 ; L. G. Stevenson, « On the meaning of the words Cerussa and Psimithium », *Journal of the History in Medecine and Allied Sciences* 10 (1955) 109-11 ; Caley, Richards 1956, 57 et 187-89 ; Forbes 1965, 227 ; Gettens, Stout 1966, 174-75 ; Augusti 1967, 60-61, 140 ; Halleux 1981, 235 ; R. J. Gettens, H. Kühn and W. Chase, « Lead White », *in* : *Artists' Pigments 2*, 67-79 ; *Pigment Conpendium* 233-34. Le blanc de plomb était fabriqué à Rhodes, à Corinthe, à Sparte et à Puteoli. Son emploi ne fut pas seulement fréquent en peinture mais aussi en cosmétique.

[4] Saatsoglou-Paliadeli 1988, 137-46 ; Perdikatsis *et al.* 2002, 254.

[5] Sikalidis *et al.* 1996, 307-17.

pour le modelage plastique des chevaux bruns. Appliqué pur, en couche épaisse, il a été employé pour peindre les chevaux blancs. Sur les klinés de la tombe « macédonienne » II de Potidée, l'emploi du blanc de plomb a été constaté d'une part dans des mélanges avec d'autres pigments colorés, d'autre part comme couche de fond sur laquelle ont été réalisées les figures des traverses en saillie.

Le pouvoir couvrant du blanc de plomb[1] par rapport aux blancs à base de carbonate de calcium qui sont plus transparents[2], favorise des empâtements de la matière picturale, et constitue un matériau particulièrement adéquat pour des techniques à sec sur pierre ou sur marbre. Il a été identifié également sur les stèles de Démétrias[3], d'Alexandrie[4] et très récemment sur le « sarcophage des Amazones » du musée de Florence[5]. Ce n'est pas par hasard que la céruse est classée par Pline dans la catégorie des pigments qui ne supportent pas la peinture à fresque, à cause de leur instabilité au contact avec l'eau et les gaz sulfureux[6]. Il est probable que la céruse occupe de ce fait la troisième place dans le groupe des blancs, après le *paraetonium* et le *melinum* (35.37). C'est de cette façon que l'on peut expliquer d'ailleurs l'emploi restreint de ce pigment sur les peintures romaines, qui sont exécutées principalement selon la technique de la fresque[7]. Cependant, l'emploi du blanc de plomb n'est pas seulement réservé aux peintures sur pierre ou sur marbre[8]. Il a été aussi identifié sur des peintures murales de la tombe « macédonienne » III d'Aghios Athanassios et de la « tombe des Palmettes » à Lefkadia[9]. Sur la frise décorative de la chambre funéraire de la tombe d'Aghios Athanassios le blanc de plomb est appliqué sur un fond sombre composé d'une couche épaisse de charbon de bois mélangé avec de la chaux, pour peindre une série

---

[1] E. J. Dunn, « White Hiding Lead Pigments », *in* : *Pigment Handbook*, vol. 1 (New York 1973) 71-72.

[2] Gettens, Stout 1966, 147-48.

[3] von Graeve 1979, 111-38 ; von Graeve, Preusser *et al.* 1981, 120-56 ; von Graeve *et al.* 1981, 11-34 ; von Graeve, Helly 1987, 17-33 ; V. v. Graeve, « Eine Miszelle zur griechischen Malerei », *MDAI* (I) 37 (1987) 131-44 ; *id.*, « Neue Methoden zur Erforschung antiker Malerei », *Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum* (1988) 81-93 ; B. Helly, « Οι γραπτές στήλες της Δημητριάδας », *in* : *Αρχαία Δημητριάδα. Η διαδρομή στο χρόνο, Actes de la table-ronde* (Volos 1996) 74-90.

[4] La cérusite et la célestine ($SrSO_4$), seule ou aux côtés de la cérusite, ont été employées comme couche de fond sur certaines stèles d'Alexandrie (Rouveret, Walter 1998, 216-29 ; Walter *et al.* 1998, 53-56).

[5] Sur le « sarcophage des Amazones », monument daté de la deuxième moitié du IV^{e} s. av. J.-C., le blanc de plomb a servi également de sous-couche aux autres pigments, appliqué directement sur l'albâtre (Brecoulaki 2001, 22).

[6] S. Giovannoni, M. Matteini, A. Moles, « Studies and Developments Concerning the Problem of Altered Lead Pigments in Wall Paintings », *Studies in Conservation* 35 (1990) 21-25. Sur l'altération du blanc de plomb attestée sur les stèles de Vergina cf. Perdikatsis *et al.* 2002, 254.

[7] H. Béarat, « Les pigments à base de plomb en peinture murale romaine », *in* : *Actes du Congrès LCP, Conservation et restauration des biens culturels* (Montreux 1995) 547-55 ; *id.*, « Chemical and mineralogical analyses of Gallo-Roman wall painting from Dietikon, Switzerland », *Archaeometry* 38/1, 1996, p. 81-95 ; A. Varone, H. Béarat, « Pittori romani al lavoro. Materiali, strumenti, tecniche : evidenze archeologiche e dati analitici di un recente scavo pompeiano lungo via dell'Abbondanza (Reg. IX INS. 12) », *in* : *Roman Wall Painting* 199-214.

[8] Un carbonate neutre de plomb, a été identifié sur le bassin du Musée Getty, daté de la deuxième moitié du IV^{e} s. av. J.-C., voir Wallert 1995, 177-88.

[9] Rhomiopoulou, Brecoulaki 2002, 114-15.

de motifs décoratifs en couleur claire. Il s'agit d'un procédé technique très intéressant. Il démontre en effet que le choix de ce pigment correspond à une exigence picturale bien précise : pour pouvoir faire ressortir convenablement les éléments figurés sur un fond sombre, le blanc couvrant et opaque de la céruse offrirait en effet beaucoup plus de possibilités plastiques qu'un blanc plus fluide et transparent à base de chaux et permettrait d'obtenir des effets de profondeur grâce aux différences d'épaisseur de l'*impasto*[1]. Par ailleurs, à la différence des peintres romains qui maîtrisaient la technique de la fresque et qui pouvaient peindre même sur un fond déjà coloré en provoquant des rappels d'humidité vers la surface pour l'exécution des motifs figurés séparée de l'application des fonds[2], les peintres grecs, ne semblent pas avoir expérimenté cette technique, au moins sur la base des données actuelles.

Deux autres fonctions de ce pigment ont été révélées sur la peinture de l'antichambre de la « tombe des Palmettes » à Lefkadia. On constate qu'en plus de son emploi sous forme de mélange avec d'autres pigments afin d'en éclaircir la teinte, comme on a pu l'observer pour les peintures sur marbre, il a été employé :

a) en sous-couche pour une couleur organique rose, qui correspond à une laque d'origine végétale, très probablement à la *Rubia tinctorum* que nous verrons par la suite. Il s'agit d'une technique qui selon toute vraisemblance a été aussi pratiquée pour la peinture du trône de la « tombe d'Eurydice »

b) pur en couche épaisse, dans une étape finale de l'exécution picturale pour indiquer les rehauts lumineux et faire ressortir les parties en saillie des motifs floraux. Il s'agit, en effet, d'applications sophistiquées de ce pigment, dont les textes ne parlent pas et qui révèlent un savoir-faire et une connaissance approfondie des propriétés des matériaux utilisés. Dans le premier cas, l'existence de cette sous-couche de blanc de plomb réservée aux pigments roses (et pas aux autres couleurs) implique un soin particulier et une technique inhabituelle que l'on pourrait, peut-être, expliquer ainsi : bien que la laque de garance soit considérée comme un pigment très stable[3], elle fait partie des pigments qui supportent mal le contact avec la chaux et qui, par leur nature et par leur mode de fabrication, n'ont pas de vrais grains comme les pigments qui dérivent des minéraux. De ce fait, ces pigments ont souvent tendance à être absorbés par un support poreux, ce qui entraîne un affaiblissement de leur intensité originale. La couche de blanc de plomb consistante et uniforme, appliquée à son tour sur une couche de kaolinite, aurait alors servi d'une part à protéger ce pigment d'un contact immédiat avec l'enduit (fonction qu'avait pu avoir aussi bien la couche de kaolinite), mais surtout à

[1] Une technique similaire a déjà été mise en évidence par V. Bruno, à propos des peintures de Délos réalisées sur un fond noir, sauf que dans ce cas l'emploi du blanc de plomb n'a pas été attesté (Bruno 1985, 32-42 ; *id.*, « Greek Painting Techniques in Roman Murals », *in* : *The Age of Pyrrhus*, Brown University [Providence, Louvain-La Neuve 1992] 147-73).

[2] M. Caziano De Azevedo, « Tecniche della pittura parietale antica », *Boll. dell'Istituto centrale del restauro* 33 (1958) 9-16 ; Mora, Philippot 1984, 89-101 ; J.-P. Adam, *La construction romaine : Matériaux et techniques* (Paris 1984) 239-40.

[3] Guichard, Guineau 1990, 245-54.

augmenter sa luminosité[1]. Il convient de noter ici que sur la façade de la même tombe, où la laque de garance avait été mélangée à du bleu égyptien pour obtenir une couleur mauve-violet, nous n'avons pas constaté l'application de cette couche de blanc de plomb. Ainsi lorsqu'il s'agit d'une couleur plus foncée il n'y avait pas besoin d'utiliser une sous-couche « lumineuse ». La deuxième application de la céruse, qui aurait servi à indiquer les rehauts dans une étape finale de l'exécution picturale, révèle encore un usage précis de ce pigment, que Pline (33.159) en revanche attribuait au *sil* attique et au *sil* de Gaule[2].

La kaolinite, une argile blanche, est un silicate naturel d'aluminium ($Al_2O_3.2SiO_2.2H_2$) qui correspond très probablement au *melinum*[3], le deuxième blanc mentionné par Pline (35.37), qui fait partie des pigments des peintres tétrachromatistes (Pline 35.50). Elle peut servir de charge aux apprêts et aux peintures, grâce à sa structure cristalline lamellaire qui favorise l'homogénéité et la tension des couches. La meilleure qualité se trouve dans l'île de Mélos[4]. L'emploi de kaolinite sur les peintures examinées implique, ici aussi, des fonctions multiples. En tant que pigment blanc nous l'avons identifiée une seule fois, jusqu'à présent, sur les klinés funéraires de la tombe de Phoinikas à Thessalonique où elle est appliquée sur une couche de noir, selon une technique à la détrempe, pour rendre un décor minutieux en blanc. Mais elle a surtout été attestée en tant que sous-couche pour les différents pigments. Sa fonction semble alors correspondre à celle du blanc du *paraetonium* décrite par Pline (35.36). Grâce à l'onctuosité et à la finesse du grain, ce blanc en tant que couche intermédiaire entre le support et la couche picturale favorise une meilleure adhérence de cette dernière, en particulier dans les cas où elle est constituée de pigments à gros grain. Dans la peinture de l'antichambre de « la tombe des Palmettes » à Lefkadia nous avons

---

[1] Il est intéressant de retrouver cette technique mise en œuvre par des primitifs italiens : « ... some of the rather richly coloured translucent red draperies in works by Jacopo di Cione are made simply of a single layer of pure red lake glazed over a thin white underpaint of lead white to assist the luminosity of the surface colour.... When lakes are used in pigment mixtures rather that as glazes, their propensity to lise their colour is reduced, and a number of the panels shown here have pink draperies painted in lead white tinted with red lake pigment, the colour apparently surviving perfectly well... » (Bomford *et al.* 2000, 33).

[2] Cet usage de la céruse est attesté aussi sur les portraits du Fayoum, voir G. L. Stout, « The Restoration of Fayum Portrait », *Technical Studies in the Field of Fine Arts* 1 (1932) 82-93 ; B. Ramer, « The Technology, Examination and Conservation of the Fayum Portraits on the Petrie Museum », *Studies in Conservation* 24 (1979) 1-14 ; Alexopoulou-Agoranou *et al.* 1993, 281-95 ; Doxiadis 1995, 93-101.

[3] Caley, Richards 1956, 208 ; Levidis 1994, 210-11. Augusti identifie le *melinum* à une craie calcaire (Augusti 1967, 56-57). Sur le blanc mélien cf. André 1949, 293 ; R. H. S. Robertson, « The Earths of Theophrastus », *Classical Review* 8 (1958) 222-23 ; Forbes 1965, 235, Gettens, Stout 1966, 105 ; G. Brown, « Kaolin Minerals. Structures and Stabilities », *Reviews in Mineralogy* 19 (1988) 29-66 ; W. A. Deer, R. A. Howie, J. Zussman, *An Introduction to the Rock-Forming Minerals* (Londres 1992) 357-62 ; *Pigment Compendium* 208-209.

[4] J. Pittinger, « The Mineral Products of Melos in Antiquity and their Identification », *Annual of the British School at Athens* 70 (1975) 191-97 ; C. Renfrew, M. Wagstaff (éd.), *An Island Policy : The Archaeology of Exploration in Melos* (Cambridge 1982) ; R. H. S. Robertson, *Fuller's Earth : A History of Calcium Montmorillonite* (Volturna 1986) ; S. Raptopoulos, « *Duae et ejus species*, Η στυπτηρία γη της Μήλου, ή ξαναδιαβάζοντας ένα κείμενο του Πλίνιου », *Πρακτικά του 1ου Διεθνούς Συνεδρίου Αρχαίας Ελληνικής Τεχνολογίας* (Thessalonique 1998) 345-50.

constaté que la kaolinite a servi de sous-couche à une couleur rouge-orangée constituée d'un mélange de cinabre et d'ocre rouge et en couche intermédiaire sur la peinture de la façade de la même tombe. Elle a dans ce cas un rôle de matière « isolante » entre deux couches colorées. Il est intéressant de constater qu'une utilisation d'aragonite, pigment blanc constitué de carbonate de calcium qui a pu correspondre au *paraetonium*, a été attesté dans des peintures romaines en sous-couche pour le cinabre[1]. Il s'agit en effet de la mise en œuvre de techniques complexes d'exécution qui impliquent une méthodologie précise pour réussir à obtenir des effets chromatiques particuliers. Nous signalons enfin l'emploi de kaolinite, mélangée à la calcite, en tant que couche de préparation sur les parties en bois, recouverte ensuite de dorure ou de couleur, dans la composition qui orne la kliné funéraire de la tombe de Philippe II[2].

La baryte ($BaSO_4$) un sulfate de baryum dont le nom vient du mot grec *βαρύς* signifiant lourd[3], se trouve en remplissage de filons et dans la gangue des minerais de plomb, de zinc, de cuivre, d'argent, de fer et de nickel. Il existe aussi à l'état de minéral de remplacement de la craie et comme ciment dans certains grès. Il s'agit d'un pigment qui n'est pas mentionné par les sources anciennes et que nous avons identifié pour la première fois dans la peinture ancienne sur la frise de la tombe d'Aghios Athanassios. Nous y avons constaté deux fonctions principales : a) en mélange avec d'autres pigments colorés, en tant que charge de la couche picturale ou pour en éclaircir le ton ; b) pour fixer la pourpre conchylienne, employée comme pigment.

Le blanc d'os est un pigment de ton grisâtre constitué de phosphate de calcium [$Ca_3(Po_4)_2$], produit de calcination des os des animaux[4]. Il n'a été identifié jusqu'à présent qu'une seule fois mélangé à du blanc de plomb et à du cinabre pour produire une couleur rose sur la peinture du trône de la « tombe d'Eurydice »[5]. Ce pigment n'est pas mentionné par les auteurs anciens, mais son emploi est attesté sur des peintures médiévales[6].

---

[1] Béarat 1997, 20-21.

[2] La kaolinite a été identifiée sur un fragment provenant d'un coffret en bois, recueilli à l'intérieur de la tombe à ciste II d'Aineia (Kessisoglou, Mirtsou 1990, 121-22). Elle représente le constituant de base des couches de préparation blanches attestées sur la céramique à fond blanc et comme couche de préparation pour les terres cuites peintes ; voir W. Noll, R. Holm, L. Born, « Die Malerei auf polychromen attischen Lekythoi al Dokument antiker keramischer Technik », *Neues Jahrbuch fur Mineralogie Abhandlungen* 122.2 (1974) 119-44 ; B. Cook, « ΛΕΥΚΩΜΑΤΑ », *in* : A. Alexandri, I. Levanti (éd.), *ΚΑΛΛΙΣΤΕΥΜΑ. Μελέτες προς τιμήν της Ολγας Τζάχου-Αλεξανδρή* (Athènes 2001) 545-48 ; R. Higgins, *Catalogue of Greek Terracottas in the British Museum*, vol. III (Londres 2001) 307-12.

[3] R. Feller, « Barium Sulphate – Natural and Synthetic », *in* : *Artists' Pigments 1*, 47-64 ; G. Nédéy, « Sulfate de baryum naturel », *Peintures, pigments, vernis* 35 (1955) 529-32 ; Gettens, Stout 1966, 96 ; T. C. Patton, « Barium Sulfate Natural », *in* : T. C. Patton (éd.), *Pigment Handbook*, vol. 1 (New York 1973) 275-80 ; *Minéraux* 74 ; *Enc. Min.* 203-205 ; *Pigment Compendium* 38-39.

[4] Gettens, Stout 1966, 99.

[5] Kakouli *et al.* 2001, 266.

[6] D. V. Thomson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting* (Londres 1936) 94-95.

LES NOIRS : NOIR DE CARBONE, MAGNETITE

L'emploi du noir de carbone, un noir végétal classé sous le nom d'*atramentum* par Pline (35.25) et Vitruve (7.10.1-4), est obtenu soit par combustion de bois ou d'autres matières végétales (charbon de bois), soit par combustion contrôlée des résines (noir de fumée ou noir de lampe). Il s'agit d'un pigment indispensable pour créer des effets de *chiaroscuro* sur une peinture où l'on veut suggérer l'impression de la profondeur et de la troisième dimension, et représente une des quatre couleurs de la palette des peintres tétrachromatistes[1]. Il est d'usage très fréquent sur les peintures de Macédoine, soit employé pur pour effectuer des couches de fonds sombres comme dans la tombe d'Aghios Athanassios et dans la tombe de Korinos B, soit en sous-couche pour des pigments à gros grain que nous verrons par la suite, soit mélangé à des pigments pour assombrir leur tonalité originale, soit enfin pour réaliser un dessin préparatoire peint, qui est ensuite recouvert par les couches de couleur successives, comme on le voit sur la voûte de l'antichambre de la « tombe des Palmettes » à Lefkadia[2]. Le noir le plus souvent rencontré est le noir de charbon, produit par la combustion du bois. Il se distingue du noir de suie grâce à la morphologie de ses grains. C'est un pigment que l'on trouve souvent mélangé à la chaux dans une couche d'enduit à laquelle se superpose une couche de couleur, comme à l'intérieur de la tombe de Phoinikas à Thessalonique ou sur la peinture de dromos de la « tombe Heuzey » à Piérie septentrionale. Particulièrement intéressante est l'application d'une sous-couche de couleur grise, obtenue par mélange du noir de carbone (charbon de bois) et de la chaux, appliquée sur la peinture du tympan de la « tombe des Palmettes » : l'application uniforme de cette sous-couche sur l'enduit blanc a pour fonction d'atténuer la vivacité des tons des couches de couleurs superposées et d'affaiblir les vifs contrastes chromatiques de la composition afin d'obtenir une peinture plus « atmosphérique »[3]. Le résultat esthétique de ce procédé technique, que nous n'avons rencontré pour le moment sur aucune autre peinture, évoque en fait *l'atramentum* qu'employait Apelle (Pline 35.97) pour atténuer les tons vifs des couleurs «florides» de ses peintures. Dans le cas du tableau antique cependant, il s'agit d'un processus technique inverse, puisqu' une espèce de vernis teinté est appliquée sur la couche picturale une fois que la peinture est achevée, tandis que la peinture de Lefkadia est construite sur une sous-couche teintée qui sert de base aux couches successives colorées et qui « altère » leurs propriétés optiques dès le début de l'exécution picturale. Le noir d'origine animale, appelé *elephantinum*, n'a pas été rencontré

[1] Les analyses ne précisent pas si le carbone est sous forme de combustion, de calcination ou de sédimentation ; le noir *atramentum* donne des reflets bleuâtres et par mélange avec du blanc, des gris d'un ton neutre (Gettens, Stout 1966, 124). Ce pigment a été fabriqué de différentes manières : avec la fumée qui résulte de la combustion de la résine ou de la poix ; avec la suie des fourneaux, en brûlant le bois du *pinus taede* et en triturant les charbons dans un mortier (*Rec. Milliet* 9 n. 1). Sur les propriétés du noir de carbone voir Blümner 1979, 514 ; Forbes 1965, 226 et 229 ; sur la bonne stabilité et le grand pouvoir couvrant des noirs de carbone, voir Gettens, Stout 1966, 102-105 ; L. J. Venuto, W. M. Hess, « A new look at carbon black, Part I The Microcopy of carbon black », *American Ink Maker* 45 (1967) 42-58 ; J. Winter, « The Characterization of Pigments Based on Carbon », *Studies in Conservation* 28 (1983) 49-66.

[2] Rhomiopoulou, Brecoulaki 2002, 113-15.

[3] Une sous-couche de couleur grise est attestée sur de nombreux portraits du Fayoum (Doxiadis 1995, 99).

jusqu'à présent sur les peintures de Macédoine, mais son emploi est attesté sur les stèles de Démétrias[1].

La magnétite, que Pline mentionne en plusieurs occurrences en tant que minéral (34.147-148 ; 36.126-130 ; 37.48 et 61), est un oxyde de fer magnétique cubique (Fe_3O_4) que l'on trouve le plus souvent dans les skarns, les roches éruptives et métamorphiques[2]. Il n'est mentionné en tant que pigment par aucune source ancienne et son emploi est attesté seulement sur les stèles de Vergina[3]. La préférence pour ce noir minéral par rapport au noir de carbone pourrait, peut-être, s'expliquer par sa meilleure stabilité et sa plus grande résistance aux conditions climatiques, compte tenu du fait que les stèles étaient exposées en plein air. Un autre minéral permet d'obtenir du gris-noir : c'est la fayalite que nous avons identifiée une seule fois, sur la petite tombe à ciste d'Aghios Athanassios, qui. Il s'agit d'un silicate ferreux appartenant à la famille des olivines qui n'a jamais été rencontré sur une autre peinture et dont l'emploi en tant que pigment reste exceptionnel.

LES JAUNES : OCRE JAUNE, MIMETITE, JAROSITE

L'ocre jaune représente un des matériaux les plus fréquemment attestés sur les peintures de Macédoine, et son emploi en tant que matière jaune est quasi exclusif[4]. A base d'hydroxyde de fer ($Fe_2O_3.H_2O$), elle présente une pureté et une qualité variables, allant du jaune très pâle jusqu'au jaune-brun, tandis que des tons très vifs sont obtenus par l'emploi de gœthite ou de limonite purs[5]. Il est classé sous le nom de *sil* par Pline (35.36), qui distingue plusieurs espèces selon leurs lieux de provenance[6] et différents usages en peinture selon leurs qualités (33.158-160)[7] Le *sil* d'Attique était le plus prisé d'après Pline (33.158), Vitruve (7.7.1)[8] et Dioscoride (*De mat. Med.* 5.93.1 *sq.*) et faisait partie de la palette des peintres tétrachromatistes (Pline 35.50). L'ocre jaune est un pigment très amplement utilisé sur les peintures examinées dans une riche variété de nuances, soit appliqué pur, soit en mélange ou en sous-couche pour d'autres pigments afin de modifier leur ton originel, ou bien pour préparer des couleurs différentes, en particulier des verts. Il convient de souligner à ce propos la variété des procédés employés pour l'appliquer : sur les parois intérieures de la tombe de Phoinikas à Thessalonique il est mêlé à du bleu égyptien pour obtenir un vert

---

[1] Von Graeve, Helly 1987, 26.

[2] *Enc. Min.* 98.

[3] Perdikatsis *et al.* 2002, 250.

[4] Sur les stèles de Volos, à côté de l'ocre jaune qui est le pigment jaune le plus fréquemment employé, on a identifié le massicot, un oxyde de plomb jaune qui semble n'avoir été utilisé que rarement ; voir von Graeve, Helly 1987, 26-27. Ce pigment fut employé aussi sur les stèles d'Alexandrie.

[5] Gettens, Stout 1966, 134 ; Delamare 1987a, 333-44.

[6] Théophraste (*De Lap.* 52) cite aussi de nombreux zones d'extraction du *sil.*

[7] Sur le *sil*, voir *Rec. Milliet* 10 n. 6 ; Forbes 1965, 226 ; Augusti 1967, 93-95 et 98 ; Zehnacker 1983, 231-32 n. 2-5.

[8] Vitruve (14.1) mentionne également l'imitation du sil attique par les peintres romains au moyen des violettes séchées (*Vitruve CUF* 179).

assez vif, qui imite le vert de malachite ; sur les klinés funéraires de la même tombe il est mélangé à du noir de carbone pour obtenir un vert foncé qui vire vers le brun alors que ce mélange d'ocre rouge et du noir, une fois superposé à une couche épaisse de bleu égyptien donne un bleu-vert foncé. Il s'agit en effet, de trois résultats chromatiques différents obtenus au moyen de combinaisons et de modes d'applications différents de matériaux identiques[1].

Sur la frise de la tombe d'Aghios Athanassios un vert pâle employé résulte d'un mélange d'ocre jaune et de bleu égyptien très finement broyé et en petite quantité, tandis qu'un vert jaunâtre est le produit d'un mélange d'ocre jaune et de noir de suie, mélanges rencontrés aussi sur la façade de la « tombe des Palmettes ». Sur la tombe à ciste III d'Aineia une petite proportion d'ocre jaune est attestée dans une couche de malachite pour en éclaircir le ton et sur la kliné funéraire de la tombe de Philippe II une sous-couche très fine de gœthite sert de fond lumineux au vert foncé de conichalcite. Sur la même kliné une couche épaisse d'ocre jaune mélangée à la kaolinite sert de sous-couche à la feuille d'or et sur la tombe à ciste III d'Aineia, elle sert également de sous-couche au cinabre, pour altérer le rouge vif de ce dernier et créer une teinte orangée. Il s'agit d'une technique pratiquée aussi par les peintres romains, comme le démontrent les analyses récentes[2]. Un mélange d'ocre jaune et de jarosite, un sulfate de fer est attesté en deux occurrences sur la « tombe des Palmettes » et la tombe macédonienne d'Aghios Athanassios. La jarosite ($KFe_3[OH]_6[SO]_2$) est un minéral qui se forme à partir des oxydes de fer naturels, dans des conditions climatiques particulières[3].

L'emploi systématique, et même quasi exclusif, des ocres pour indiquer les teintes jaunes, et l'absence totale dans la gamme des peintres macédoniens de l'orpiment[4], un sulfure d'arsenic présent dans tous les minerais d'or et d'argent, dont il existe de riches gisements en Macédoine[5], incite à la réflexion. En fait, il nous semble fort probable que les raisons de cette absence soient liées d'une part à sa toxicité très élevée[6], et d'autre part à des raisons plus strictement picturales, comme sa faible permanence (instabilité sous l'action de la lumière[7]), la difficulté de son broyage, enfin à son incompatibilité avec d'autres pigments à base de plomb et de cuivre (l'orpiment se décompose pour donner naissance à un oxyde

[1] Sur les verts obtenus par mélanges voir Brecoulaki, Perdikatsis 2002, 147-54. Sur les différentes fonctions et la provenance des ocres en Macédoine voir Perdikatstis, Brecoulaki 2003.

[2] A. Barbet a noté la présence d'une sous-couche ocre jaune systématiquement appliquée sous plusieurs décors rouge cinabre de Bolsena, (A. Barbet, *La maison aux salles souterraines, Décors picturaux*, BOLSENA V, 2 [Rome 1985] pl. XXXVI, XLII ; Barbet 1990, 260) ; Béarat 1997, 25 et 30.

[3] *Pigment Compendium* 202.

[4] L'orpiment est un jaune particulièrement brillant qui se distingue des ocres et des oxydes de fer, composé d'un sulfure d'arsenic d'origine naturelle (A. Wallert, « Orpiment and Realgar », *Maltechnik-Restauro* 90 n. 4 [1984] 45-57 ; Healey 1999, 235-36 ; *Pigment Compendium* 285-86). L'orpiment a été identifié à Corinthe (Farnsworth 1951, 72-76). Sur l'emploi de l'orpiment dans la peinture romaine, voir Augusti 1967, 96-97 et 153-54 ; et dans la peinture égyptienne, voir S. Colinard, E. Delange, S. Pages, « Couleurs et pigments de la peinture de l'Egypte Ancienne », *Techné* 4 (1996) 29-45 ; Nicholson, Shaw 2001, 115-16.

[5] Gettens, Stout 1966, 135 ; *Enc. Min.* 87.

[6] Pline (34.177-178). Sur leur grande toxicité et leurs effets nocifs pour la santé, voir Strabon à propos d'une mine en Anatolie (12.2.15).

[7] E. West Fitzhugh, « Orpiment and Realgar », *in* : *Artist's Pigments 3*, 51.

d'arsenic de couleur blanche, avec émission sulfureuse susceptible de provoquer une altération des couleurs voisines[1]). De tels paramètres étaient donc certainement suffisants pour dissuader les peintres macédoniens d'employer ce pigment auquel malgré son éclat d'or (*auripigmentum*[2]) manquait une série d'autres qualités picturales importantes. Signalons en outre que cette préférence des peintres grecs pour l'emploi de l'ocre[3] se reflète également dans le prix élevé des ocres bonne qualité, comme le sil attique, qui dépassait largement le prix de la sandaraque naturelle (réalgar), pigment rouge à base d'arsenic comme l'orpiment[4].

Dans un seul échantillon prélevé sur la façade de la « tombe des Palmettes » à Lefkadia (LB.8) nous avons identifié un pigment jaune rare, qui correspond selon toute vraisemblance à la mimétite, un arséniate de plomb[5]. L'emploi de ce pigment est aussi attesté sur des stèles d'Alexandrie, associé à la vanadinite, un vanadate de plomb de couleur jaune orangé[6].

ROUGES ET DERIVES : OCRES ROUGES, CINABRE, SANDARAQUE, COLORANTS ORGANIQUES

Les ocres rouges et l'hématite (Fe_2O_3) sont des pigments de provenance locale[7] à base d'oxydes de fer, que l'on rencontre très fréquemment sur les peintures de Macédoine[8]. De couleur rouge brique, elles sont appliquées pures ou mélangées à du noir ou à du blanc, pour offrir aux peintres une très grande variété de nuances et de teintes allant du plus sombre au plus clair, indispensables pour rendre la couleur des corps et des carnations. Selon Théophraste (*De Lap.* 51.6) les peintres se servaient, en effet, des nuances variées de l'ocre rouge pour rendre les chairs[9]. Les propriétés physico-chimiques[10] et les qualités de ces pigments

---

[1] *Ibid*, 52-53.

[2] Pline (33.79) raconte une histoire étonnante, certainement fausse, selon laquelle on arrive à fabriquer de l'or à partir de l'orpiment.

[3] Selon Théophraste (*De Lap.* 52) la teinte de l'ocre jaune se rapproche de celle de l'orpiment.

[4] D'après Pline (33.158) le prix du sil attique est de 2 deniers au poids de la livre et de la sandaraque naturelle (35.39) de cinq as la livre.

[5] Ce minéral rare doit son nom au grec *mimesis*, car elle imite par sa forme les cristaux de pyromorphite avec laquelle on l'a souvent confondue à l'origine (*Enc. Min.* 221).

[6] Rouveret, Walter 1998, 219. Des analyses récentes effectuées sur les échantillons pris sur une série des vases de Hadra, provenant de Rhodes, ont attesté l'emploi de pigments à base d'arsenic et de plomb, qui correspondent selon toute vraisemblance à la vanadinite et à la mimétite (A. Giannikouri *et al.*, « The decoration of the White ground hydriai Hadra from the Rhodian potters' workshop : A preliminary study », *in* : *4th symposium on Archaeometry, Athènes 2003* [sous presse].

[7] Faklaris 1997, 193-200.

[8] Sur les trois différentes sortes d'ocre rouge rencontrées dans la peinture romaine, voir Béarat 1997, 29-30.

[9] Rouveret 1989, 261. La variété des nuances, selon Théophr., *De Lap.* 52-53 ; Diosc., *De mat. Med.* 5.96 et Pline 35.31-32, dépend de la plus ou moins grande teneur en hématite (oxyde de fer) ; plus une ocre est pure et finement broyée, plus elle est susceptible de produire une couleur vive et intense, selon le mode de son application (diluée ou saturée, en couche épaisse ou fine etc).

[10] F. Delamare, « Les pigments à base d'oxydes de fer et leur utilisation en peinture pariétale et murale », PACT 1987, 333-44. L'hématite est le composant principal de la *sinopis*, un pigment ocre-rouge mentionné par Pline (35.31) et par Théophraste (*De Lap.* 52).

expliquent leur usage si abondant et si répandu dans la peinture ancienne[1] : puisqu'elles sont inertes, elles peuvent être employées dans toutes les techniques picturales, y compris la technique de la fresque ; elles sont faciles à trouver et par conséquent peu chères pour la plupart (le prix du pigment est fonction de sa qualité) ; elles ne demandent pas une préparation difficile avant usage ; elles adhèrent bien sur un mortier à base de chaux ; elles ont un pouvoir couvrant important ; elles peuvent être facilement mélangées aux autres pigments sans réagir ; elles présentent enfin une grande stabilité et une bonne résistance à l'action du temps. Souvent les ocres sont les seuls pigments rouges rencontrés sur certains sites. C'est le cas des peintures funéraires de Pydna où une vingtaine d'échantillons rouges examinés, allant du rouge pâle au rouge-brun foncé, ont tous été identifiés à des ocres ou à de l'hématite pure[2].

Le rôle de ces pigments dans la production des teintes nouvelles n'est pas aussi important que celui du jaune, mais leur usage est attesté soit dans des mélanges, ou bien en tant que couche intermédiaire et en sous-couche pour certains pigments. Il est particulièrement intéressant à ce propos qu'il soit employé en relation avec le rouge du cinabre comme on le voit sur « la tombe des Palmettes » à Lefkadia. En premier lieu, sur la façade de la tombe une couche de cinabre pur est appliquée sur une sous-couche d'ocre rouge assez épaisse. Il est possible de constater ici la différence de granulométrie entre les deux couches de couleurs, c'est-à-dire la finesse du grain de l'ocre par rapport au grain plus gros du cinabre. Le rouge qui résulte de ce processus est très vif et ne vire pas vers l'orange comme c'est souvent le cas du cinabre une fois appliqué directement sur une couche blanche. Selon Pline (35.33), la rubrique de Lemnos s'employait en sous-couche pour le cinabre, ou pour le contrefaire[3]. Il nous semble, cependant, que la fonction principale de cette couche de fond ne soit pas tant fondée sur des critères économiques (contrefaçon du cinabre) que sur des critères pratiques et esthétiques : d'une part, l'application de l'ocre en sous-couche permet une meilleure fixation du cinabre, grâce à son grand pouvoir absorbant[4] et d'autre part elle est susceptible de nuancer sa teinte originale selon les exigences du peintre[5]. Il faut toujours tenir compte ici du rôle que jouent dans l'acquisition d'une nuance donnée le broyage des pigments, leur pureté, leur mode d'application ainsi que le liant employé. En second lieu, sur la peinture de l'antichambre un mélange d'ocre rouge et de cinabre est appliqué sur une sous-couche de kaolinite ; le résultat ici, est ici une teinte de rouge rosé. Il s'agit d'un mélange réalisé sur la « palette » du peintre et non pas sur la peinture. En troisième lieu, sur la même peinture, une couche de cinabre pur est appliquée sur une sous- couche constituée

[1] *Rec. Milliet* 12 n. 15 ; André 1949, 76, 211 et 292 ; Forbes 1965, 215-16 ; Gettens, Stout 1966, 118 et 134 ; Zehnacker 1983, 231 n. 2-4 ; *Vitruve CUF* 155 n. 1 et 2. Sur l'usage des ocres rouges dans la peinture macédonienne voir Perdikatsis, Brecoulaki 2003 ; sur la peinture romaine, voir Augusti 1967, 82-85 ; Béarat 1997, 29-30. Sur l'emploi de l'ocre rouge pour les esquisses préparatoires dans la peinture romaine, voir A. Barbet, C. Allag, « Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine », *MEFRA* 84 (1972) 1033-45.

[2] Brecoulaki *et al.* 2000a, 222-23.

[3] Sur la falsification du cinabre voir Pline (33.117-121).

[4] Sur la pratique des couches de fond colorées, voir Augusti 1967, 35-37.

[5] Sur la fonction de cette pratique et sur le sens de *sublinere*, voir Lepik-Kopaczynska 1958, 79-99.

de particules de cinabre et d'ocre orangée dans une matrice calcitique ; ici la nuance obtenue est d'un rouge-orangé très vif. Il est donc possible de constater que sur un même monument au moins trois procédés différents sont mis en œuvre selon le résultat esthétique désiré en profitant au maximum des possibilités qu'offrent les matériaux utilisés.

Le deuxième rouge le plus fréquemment identifié sur les peintures de Macédoine est le rouge du cinabre[1], un sulfure naturel de mercure (HgS), appliqué en des quantités considérablement plus petites que les ocres[2]. Ce pigment de couleur rouge éclatante, classé parmi les pigments romains les plus chers[3] et appartenant selon Pline (35.50) à la catégorie des *colores floridi*, ne devrait pas représenter un pigment aussi précieux pour les peintres de Macédoine, si l'on tient compte de l'existence des gisements de mercure, soit en Macédoine même soit dans des régions voisines. Il est donc fort probable que la fréquence avec laquelle nous rencontrons ce pigment sur les peintures de Macédoine, même s'il reste employé de manière sélective, comme d'ailleurs tous les pigments éclatants et de tonalités fortes pour des raisons picturales, soit liée aussi au lieu de son extraction.

Il est intéressant de noter que malgré les informations de Pline (33.122) et de Vitruve (7.9.2) sur l'altération rapide du cinabre sous l'action de la lumière et de l'humidité[4], et malgré l'évidence de transformation du cinabre en sulfure de mercure noir sur des peintures romaines[5], nous n'avons jamais jusqu'à présent détecté un seul type d'altération pour ce pigment sur les peintures de Macédoine. Au contraire, dans la totalité des cas examinés, ce pigment maintient une brillance et une intensité qui le font distinguer des ocres, même à

---

[1] André 1949, 117-18 ; Forbes 1965, 216 et 218 ; Gettens, Stout 1966, 17-173 ; Blümner 1979, 488-97 ; *Rec. Milliet* 11 n. 13 ; R. J. Gettens, R. L. Feller, W. T. Chase, « Vermilion and Cinnabar », *Studies in Conservation* 17 (1972) 45-69 ; *id.*, « Vermilion and Cinnabar », *in* : *Artists' Pigments 2*, 159-82 ; Halleux 1981, 217. Sur l'idéntification du cinabre dans l'agora d'Athènes, voir E. R. Caley, « Ancient Greek Pigments from the Agora », *Hesperia* 14.2 (1945) 152-56. Le grec *κιννάβαρι* désigne à la fois le cinabre (Arist., *Météor.* 378 a 26) et le sang de dragon. Pline (35.30) le mentionne sous le nom de *minium*, et qui est faussement appelé *cinnabaris* par les Grecs. Sur l'ambiguité de la terminologie, voir commentaire de M. Th. Cam, dans *Vitruve CUF* 159-60 n. 1.

[2] Dioscorides (5.94) souligne l'usage parcimonieux et le prix élevé du cinabre et signale que les peintres ne s'en servaient que pour indiquer les contours (Zehnacker 1983, 205).

[3] Nous savons par Pline (33.117) que le cinabre était un pigment très cher : son prix variait de 175 à 250 as la livre, tandis que le rouge courrant « rubrica » coûtait de 8 à 30-48 as la livre ; ce prix élevé s'explique à cause du petit nombre de mines de mercure dans l'Antiquité (Ephèse, Espagne) et aux difficultés que présentait leur exploitation. Vitruve (7.5.8) déplore l'abus du cinabre qui était fait de son temps. Sur l'emploi du cinabre dans la peinture murale romaine, voir Barbet 1990, 256-63.

[4] Il s'agit d'une modification irréversible (allotropique) de la structures des atomes de soufre et de mercure : les réseaux hexagonaux des atomes (cinabre rouge) se transforment en réseaux cubiques (métacinabrite noir). Voir S. Liberti, « Ricerche sulla natura e sulla origine delle alterazioni del cinabro », *Boll. dell'Istituto centrale del restauro* 3-4 (1950) 44-64 ; Cettens, Stout 1966, 172 ; R. L. Feller, « Studies on the Darkening of Vermilion by Light », *National Gallery of Art, Report and Studies in the History of Art* (1967) 99-111 ; V. Daniels, « The Blackening of Vermilion by Light », *in* : J. Black (éd.), *Recent Advances in the Conservation and Analysis of Artifacts, Jubilee Conservation Conference Papers* (Londres 1987) 280-82.

[5] Béarat 1997, 30. L'altération du cinabre est constatée aussi sur les peintures des primitifs italiens et il est probable qu'elle est liée à un broyage du pigment très fin « It is possible that vigorous grinding of the pigment during its preparation for painting predisposes the red pigment to turn to the black form after a period of exposure to light. The black product merely coats the surface of the red particles, but it is so opaque and dark that the effect is quite dramatic. » (Bomford *et al.* 2000, 32).

l'œil nu, quand il est appliqué pur[1]. C'est justement en raison de la forte intensité du cinabre que selon Pline (33.117), les peintres auraient préféré l'emploi de la rubrique et de la terre de Sinope. Ces pigments leur permettaient d'obtenir des tons moyens et des passages plus subtils sur des représentations figurées. Pour cette même raison, en fait, le cinabre s'avère un pigment idéal pour exécuter des « monochromes », pour écrire des inscriptions sur marbre (Pline 33.122) ou pour accentuer certains détails dans une composition ou sur un décor architectural peint, comme c'est souvent le cas sur les façades peintes des tombes macédoniennes. Cependant, quand le cinabre est mélangé avec du blanc (blanc de plomb ou carbonate de calcium), il donne une teinte de rose particulière qui s'avère particulièrement adéquate pour rendre la carnation du visage. Nous avons rencontré cette application du cinabre dilué aussi bien sur les visages des figures en petites dimensions représentées sur la frise de la tombe d'Aghios Athanassios que sur le couple de grandes dimensions figuré sur le tympan de la « tombe des Palmettes ».

Le rouge de sandaraque naturelle[2], appelée aussi réalgar, est un bisulfure d'arsenic (As_2S_2) et représente un pigment qui malgré son ton « flamboyant » n'entre pas dans la catégorie des pigments « florides » énumérés par Pline. Il n'a été rencontré en Macédoine qu'une seule fois mélangé à la calcite et au chalcopyrite (composants de fer et de cuivre) pour produire un pourpre clair sur la peinture du trône de la « tombe d'Eurydice »[3]. A ce jour, l'emploi de ce pigment dans la peinture murale romaine ne semble pas attesté[4].

Pour obtenir des teintes roses vives et saturées qui ne pouvaient pas être produites par la dilution de l'ocre rouge ou du cinabre par le blanc, les peintres grecs employaient souvent des colorants organiques[5] dont le plus courant est la laque de garance, la *Rubia tinctorum*[6]

---

[1] Il est probable que cette conservation remarquable du cinabre est liée aux techniques de son application et/ou à sa qualité, liée au lieu de son extraction. Une très bonne conservation du cinabre a aussi été constatée sur les peintures murales du palais d'Hérode à Jéricho, daté du 1er s. av. J.-C., voir S. Rozenberg, « Pigments and Fresco Fragments from Herod's Palace at Jericho », *in* : *Roman Wall Painting* 63-74.

[2] Pline 35.39 ; Théophr., *De Lap.* 50 ; Diosc., *De mat. Med.* 5.105 ; Vitr. 7.7.5 ; *Rec. Milliet* 12 n. 17 ; Forbes 1965, 213-14 ; Augusti 1967, 43, 88-89 ; E. W. Fitzhugh, « Orpiment and Realgar », *in* : *Artists' Pigments 3*, 47-79 ; *Pigment Compendium* 318-19.

[3] Sikalidis *et al.* 1996, 315 et 317.

[4] Augusti 1967, 117 et 153 sq. a identifié du réalgar associé à l'orpiment à Pompéi, mais uniquement dans des pigments bruts, de même que Guineau *et al.* sur le site d'Argentomagus (B. Guineau, I. Fauduet, J.-M. Biraben, « Etudes des fragments de couleurs recueillis sur le site d'Argentomagus », *Germania* 73/2 [1995] 369-401). La sandaraque artificielle ou minium a été identifiée à Avenches et à Dietikon par Béarat 1997, 28-29, mais son emploi antérieur a été confirmé récemment par L. Lazzarini sur le « sarcophage des Amazones » de Florence daté du dernier quart du IVe s. av. J.-C. (L. Lazzarini, « Indagini minero-petrografiche e chimiche per lo studio del colore di dipinti murali in tombe dell'Italia di età preromana », *in* : Brecoulaki 2001, 76-91).

[5] Sur les colorants organiques, leur chimie, mode de fabrication, propriétés et histoire de leur usage, voir Hofenk de Graaf 2004.

[6] Nous la trouvons chez Hérodote (4.189), Théophraste (*Hist. plant.* 6.1.4 ; 7.9.3 ; 9.13.4 et 6) sous le nom de *Ἐρευθέδανον* et chez Dioscorides (*De mat. Med.* 3.143.1-2) sous le nom de *Ἐρυθρόδανον*. Sur les propriétés de la laque de garance voir Levidis 1994, 226-27 ; H. Schweppe, J. Winter, « Madder and Alizarin », *in* : *Artists' Pigments 3*, 109-34 ; Cannon 1994, 76-77. Sur son identification et ses emplois dans l'antiquité, voir Farnsworth 1951, 236-39 ; G. V. Foster, P. J. Moran, « Plants, paints and pottery : identification of madder pigment on

(Pline 35.45), d'origine végétale et plus rarement la pourpre conchylienne, le précieux *purpurissum* de Pline (35.44)[1] ou l'*ostrum* de Vitruve (7.13.1). Ces colorants produisent un large éventail de nuances, du rouge au brun, et de l'orangé au violet, en passant par toute une gamme de roses. Elles présentent une graduation du rose au rouge soutenu. Suivant l'effet recherché le peintre choisit parmi les possibilités qui lui sont offertes une consistance et un ton précis. A cause de leur caractère peu couvrant ces colorants organiques sont souvent mélangés à des charges[2], ou ils sont appliqués sur des sous-couches blanches onctueuses, pratique que nous venons de souligner à propos du blanc de plomb. Sur les peintures de Macédoine, l'emploi de la laque de garance est attesté en plusieurs occurrences. En fait il s'agit d'une plante native de Grèce[3], largement cultivée en Thessalie et en Macédoine, et dont l'espèce sauvage se rencontre encore aujourd'hui sur les montagnes de Piérie, ce qui laisse supposer qu'il ne s'agissait pas d'un produit rare ou trop coûteux dans l'Antiquité. La couleur est extraite de sa racine, qui une fois séchée et pilée, est utilisée comme produit tinctorial[4]. Elle se compose de plusieurs dérivés hydroxylés de l'anthraquinone, dont les plus caractéristiques sont l'alizarine et la purpurine[5].

La laque de garance est appliquée soit pure, – elle offre alors des teintes dans la gamme des roses, attestées sur la composition florale de la « tombe des Palmettes », sur la tombe d'Aineia III, et sur les klinés de la tombe de Potidée et celles d'Amphipolis –, soit mélangée à du bleu égyptien, et dans ce cas elle offre une variété de teintes mauves[6]. C'est ce que l'on trouve en particulier sur les peintures de la tombe à ciste III d'Aineia, où ces deux pigments semblent avoir été déjà mélangés dans la « palette » du peintre avant leur application sur l'enduit. Une couleur violette foncée, attestée sur la façade de la « tombe des Palmettes » résulte, en revanche, de l'application en superposition d'une couche de bleu égyptien sur une couche de rose. Ce procédé présuppose que l'artiste est intervenu directement sur le mur pour créer cette teinte. Dans certains cas, comme sur la tombe à ciste III d'Aineia et sur la

---

Cypriot ceramic ware », *in* : *Archaeometry, Proceedings of the 25th International Symposium* (Amsterdam 1989) 183-89 ; C. Meucci, « La tecnica della decorazione pittorica ad Arpi », *in* : Mazzei 1995, 305-306. La variété sauvage de cette plante, la *Rubia peregrina* a été identifiée sur le bassin en marbre du Getty (Wallert 1995, 177-78). Sur les stèles de Volos pour les applications de couleur rose a été employé un rouge d'origine végétale, qui probablement, provient de lichens (voir von Graeve, Helly 1987, 27).

[1] Ce nom désigne chez Pline une laque obtenue par mélange du suc coloré des coquillages murex et d'une charge minérale sur laquelle elle est fixée, la *creta argentaria* (Augusti 1967, 75).

[2] Forbes mentionne l'emploi d'un rouge organique mélangé à du gypse pour obtenir du rose (Forbes 1965, 222).

[3] Gennadios 1914, 311-12.

[4] « La racine de la Rubia tinctorum L. contient la teinture sous forme des glucosides. En les humidifiant, on fait éclater le glugoside de on libère l'alizarine » (Halleux 1981, 45 et 140 n. 4 ; Papyrus de Stockholm 227, n. 112).

[5] Guichard, Guineau 1990, 250 ; Zollinger 1991, 187et 199.

[6] Il s'agit d'une technique qui est appliquée aussi par les peintres romains (Guichard, Guineau 1990, 249). Nous signalons que les primitifs italiens obtenaient aussi des teintes violacées uniquement par mélange de la laque de garance et du bleu outremer ou de l'azurite « No single violet-coloured pigment was available for painting on panel... This lack was solved by using combinations of red and blue pigment often diluted with white to give light pastel lilac-coloured tints... In the examples examined here, the red component is invariably a strongly coloured red lake pigment, never vermillon or red earth, either of which would have resulted in a denser and brownish-violet tone. The chosen blue was ultramarine or azurite ; the white always lead white. » (Bomford *et al.* 2000, 40).

frise de la tombe III d'Aghios Athanassios du cinabre est ajouté dans ce mélange de rose et du bleu, très probablement pour obtenir une teinte légèrement plus « chaude » et plus vive.

L'emploi de la pourpre conchylienne[1] s'avère nettement moins fréquent que celui de la garance. De fait, nous ne l'avons rencontrée jusqu'à présent que sur trois monuments, sur la peinture de l'antichambre de la « tombe des Palmettes » – où l'on a également identifié de la garance – sur la façade de la tombe d'Aghios Athanassios et récemment sur la tombe 2001 de Pella[2]. Dans le premier cas, la pourpre était appliquée pure, pour obtenir un ton de rose pâle, plus froid que celui de la garance, et dans le deuxième, elle était d'une part relativement pure, contenant quelques traces de bleu égyptien, pour produire un rose vif mais aussi assez clair, d'autre part mélangée avec du bleu égyptien et du cinabre pour créer une teinte mauve. Il est intéressant de retrouver chez Pline (35.45) une recette à propos d'un mélange de la pourpre et du bleu égyptien, par superpositions des couches colorées, indiquant que l'association de ces deux pigments représentait une pratique picturale commune : « S'ils (les peintres) préfèrent obtenir l'éclat de la pourpre, ils passent une première couche de *caeruleum*, puis lui superposent du *purpurissum* mêlé à de l'œuf »[3].

Classée au premier rang des *colores floridi* par Pline (9.127 ; 35.30 et 44), la pourpre était très chère[4], compte tenu de la quantité considérable qu'il fallait pour obtenir une petite quantité de matière colorante, et cela incitait à des imitations ou contrefaçons[5] du colorant au

[1] Dans la pourpre naturelle il y a développement de plusieurs isomères de l'indigo et de leurs dérivés bromés. Des analyses effectuées sur les composants de la glande hypobranchiale du *murex trunculus* ont montré la présence de la monobromoindigotine à côté de celle de l'indigotine et la 6,6'-dibromoindigotine. Les extraits tinctoriaux préparés à partir de *murex trunculus*, *murex brandaris* et *thaïs haemastoma* ont montré la présence de quatre colorants dérivés de l'indigotine, dont les proportions varient selon l'espèce de mollusque employée. Sur la nature chimique et l'identification de la pourpre voir P. G. Moatsos, *Η πορφύρα* (Alexandrie 1932) ; L. Masschelein-Kleiner, J. B. Heylen, « Analyse des laques rouges anciennes », *Studies in Conservation* 13 (1968) 87-97 ; J. T. Baker, « La pourpre de Tyr : colorant ancien, problème moderne », *Endeavour* XXXIII (1974) 11-18 ; P. E. Mc Govern, J. Lazar, R. H. Michel, « The Analysis of Indigoid Dyes by Mass Spectrometry », *Journal of the Society of Dyes and Colourists* 166 (1990) 22-25 ; A. Verhecken, « Experiences with Mollusc Purple », *La Conchilia* 22 (1991) 250 ; C. J. Cooskey, « Tyrian purple : 6,6'-Dibromoindigo and Related Compounds », *Dyes in History and Archaeology* 20 (2005) 127-35 ; Zollinger 1991, 191-97 ; J. Wouters, « A New method for Analysis of Blue and Purple Dyes in Textiles », *Dyes in History and Archaeology* 10 (1992) 10-17 ; T. Karmous et al. « La pourpre de l'ère punique en Tunisie : extractin et analyse de ce pigment », *Techné* 4 (1996) 57-67 ; A. Ballio, « Chimica della porpora. Una sintesi che inizia nel mare et si completa sulla terra », *in* : *Porpora* 41-52. Sur les emplois de la pourpre en tant que colorant, voir André 1949, 91 ; S. Augusti, « Sui colori degli antichi : il purpurissum », *Rendiconti dell'Academia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli* 36 (1961) 867-76 ; Gettens, Stout 1966, 162-63 ; Augusti 1967, 75 ; Blümner 1979, 224-38 ; *Rec. Milliet* 12 n. 19 ; R. Haubrichs, « L'étude de la pourpre : Histoire d'une couleur, chimie et expérimentations », *Preistoria Alpina* 40 suppl. 1 (2004) 133-60 ; I. Boesken-Kanold, « The Purple Fragmentation Vat : Dyeing or Painting Pachement with Murex Trunculus », *Dyes in History and Archaeology* 20 (2005) 150-54 ; S. Sotiropoulou, « La pourpre dans l'art cycladique : identification du pigment dans les peintures murales d'Akrotiri (Thèra Grèce) », *Preistoria Alpina* 40, suppl. 1 (2004) 167-76.

[2] Maniatis *et al.* 2005.

[3] Trad. Croisille 1985, 56.

[4] Les meilleures pourpres étaient celles de Tyr, de Gétulie et de Laconie (Strabon 16.2.23 ; Pline 35.45). Sur les prix exorbitants de la poupre voir Pline (9.127 et 137).

[5] Sur les industries de contrefaçon qui se multiplient à partir du I^er^ s. ap. J.-C., voir M. Reinhold, « History of Purple as a Status Symbol in Antiquity », Latomus 116 (1970) 53.

moyen de substituts d'origine essentiellement végétale, dont le plus courant est la laque de garance. D'après Strabon (13.4.14) l'eau d'Hiérapolis se prêtait particulièrement à la teinture pourpre avec les racines de garance (sa teinte pouvait rivaliser avec la pourpre conchylienne ainsi qu'avec celle de *kermes*), tandis que selon Pline (35.45) la pourpre de Pouzzoles était préférée de celles de Tyr, de Gétulie et de Laconie grâce à sa combinaison avec la garance et l'hysgine. Les autres substituts végétaux de la pourpre, le phykos de haut mer, une algue rouge mentionnée par Théophraste (*Hist. plant.* 4.6.5) et l'airelle rapportée par Pline (16.77), se décolorent vite. En effet, il convient de souligner que la résistance et la stabilité de la laque de garance[1] par rapport à celle de la pourpre et aux autres colorants organiques rouges, constatée en plusieurs occurrences sur les peintures où elle fut employée, devait constituer une des qualités majeures conditionnant le choix et l'emploi de ce pigment en tant que matériau pictural, indépendamment de son prix. J'aimerais signaler à ce propos la différence notable de conservation entre les motifs végétaux peints avec la laque de garance et avec la pourpre sur la voûte de la « tombe des Palmettes ». Tandis que le rose soutenu des fleurs réalisées avec la garance préserve encore son éclat et la couche picturale sa consistance, le rose identifié à la pourpre conchylienne n'est plus visible que sur les extrémités des pétales des grosses fleurs. Sur une photographie prise lors de la découverte du monument[2], il est possible d'observer que la pourpre présentait primitivement une coloration plus intense, mais au contact avec l'oxygène et la lumière elle s'est considérablement affaiblie. La même observation vaut pour le bouclier peint en rose pourpre sur la façade de la tombe d'Aghios Athanassios : au moment de la mise au jour des peintures le rose du bouclier était nettement plus intense et saturé qu'il ne l'était après quatre mois, lorsque j'ai pu l'observer pendant les travaux de restauration auxquels j'ai participé, à un moment où sa dégradation était déjà très sensible. Il me semble intéressant de souligner à ce propos, que le statut symbolique que la pourpre semble détenir dans le contexte « artistique » est dû à un certain nombre des qualités de ce colorant, sensibles lorsqu'il est employé en teinturerie et dont la plus importante est sa permanence légendaire[3]. Or, nous venons de voir que cette

[1] Gettens, Stout 1966, 127 ; Guichard, Guineau 1990, 245-54.

[2] Rhomiopoulou 1973, photographie de la couverture.

[3] Plut., *Alex.* 36.2-3 et Diod. Sic. 17.70. A propos de la valeur symbolique de la pourpre et son caractère divin, voir les très intéressantes observations de L. Soverini, « Su alcuni simbolismi della tintura nella grecia antica », *in* : *Colori mondo antico* 67-79. Il me semble opportun de souligner ici un phénomène particulier dans la production de la couleur par le *murex* (ou d'autres mollusques). Avant d'aboutir à la teinte finale, la couleur connait une véritable « métamorphose », en passant par toute une gamme de jaune, vert, bleu et violet. Il s'agit d'un processus de transformation-maturation de la couleur qui avait dû fasciner les Anciens. Il est décrit dans le *De coloribus* (797 a 5 *sq.*) et dans l'*Onomasticon* de J. Pollux (1.49) : *(...) τὸ δ' αἷμα ἐπειδὰν πυρὶ ὁμιλήσῃ, χεῖταί τε καὶ ἐξανθεῖ, καὶ τὸ μὲν ξανθίζεται, τὸ δὲ κυανανγὲς γίνεται, τὸ δὲ ἄλλο εἰς ἄλλην χρόαν τρέπεται· καὶ ὅτι ἂν καθῇς, πᾶν τὸ συγγενόμενον τῷ αἵματι πρὸς τὴν ἐκείνου χρόαν μεταχρώννυται, χαίρει δὲ ἡλίῳ ὁμιλοῦσα τῆς πορφύρας ἡ βαφή, καὶ ἡ ἀκτὶς αὐτὴν ἀναπυρσεύει, καὶ πλείω ποιεῖ καὶ φαιδροτέραν τὴν αὐγήν, ἐκφοινισσομένην ἐκ τοῦ ἄνω πυρός.* J'aimerais ajouter à ce propos que les nombreuses études qui ont considéré problématique la qualification de l'arc-en ciel par Homère (*Il.* 17.547) en tant que *πορφύρεος* (empourpré) n'ont pas tenu compte de ce phénomène étonnant de la variété chromatique temporaire de la pourpre, qui caractérise aussi l'arc en ciel, et qui, à mon avis, a pu inspirer l'aède (sur les diverses interprétations de cet adjectif dans ce passage d'Homère, voir en dernier A. Grand-Clement, «Histoire du paysage sensible des Grecs à l'époque

qualité n'est plus valable dès lors que la pourpre est préparée en tant que pigment, pour être appliquée sur un support pariétal. Je serais donc tentée de considérer que la parcimonie de l'utilisation de ce pigment en peinture n'était pas seulement liée à son prix élevé[1], mais également à ces propriétés qui la rendent impropre pour un usage pictural et dont les nuances pouvaient facilement être imitées par la laque de garance, plus stable et bon marché.

LES BLEUS : LE BLEU EGYPTIEN

C'est le seul bleu identifié sur les peintures de Macédoine, un matériau largement employé dans la peinture ancienne depuis l'époque protohistorique[2] et jusqu'au Moyen Age[3]. Il s'agit d'un pigment inorganique artificiel, préparé par combustion d'un mélange de calcaire, de sable quartzidique et de minerai de cuivre ($CuCaSi_4O_{10}$) dont les composants étaient broyés et mélangés[4]. La pâte obtenue, humidifiée, était roulée en boules, mises dans un pot en terre exposé au feu ; on trouve souvent du bleu non utilisé dans les fouilles, sous forme de petites boules. Les couleurs obtenues présentent une variation des nuances notables, du plus foncé au plus clair, et des teintes allant du bleu-mauve au bleu-vert. Ce matériau fut très tôt connu et fabriqué en Égypte, aussi bien pour façonner des figurines que comme pigment naturel. Cependant sa fabrication n'a pas été limitée à l'Egypte, comme en témoigne la découverte d'un atelier à Cos[5] et les fabriques de bleu égyptien à Pouzzoles (Pline 33.162 ; Vitruve 7.11.1). Il a été mentionné comme *κύανος σκευαστὸς* par Théophraste (*De Lap.* 55), qui le distingue du bleu naturel, correspondant selon toute vraisemblance à

---

archaïque : Homère, les couleurs et l'exemple de πορφύρεος », *Pallas* 65 (2004) 123-43, avec références bibliographiques.

[1] Selon Pline le prix du *purpurissum* variait entre 1 et 30 deniers, tandis que le prix du cinabre était fixée aux 70 sesterces (17,5 deniers) et celui de l'ocre de Sinope à 3 deniers la livre. A. Barbet (Barbet 1990, 260) soulgine à propos du cinabre, se référant à un article de M. Corbier (« Dévaluations et évolution des prix, I^er^-III^e^ s. ap. J.-C. », *Revue Numismatique* VI^e^ S. XXVII [1985] 69-105), que du temps de Pline, le prix de vente du minerai, traité par la société exploitante ne pouvait dépasser 70 sesterces, mais la situation change puisque dans l'Edit du Maximum, le cinabre le plus cher (à 500 deniers la livre) vient de Dardanie (actuelle Serbie).

[2] Dans la peinture égéenne le bleu égyptien est souvent mélangé à de la glaucophane ou à de la riebeckite, deux amphiboles dont les gisements ont pu exister à Théra (A. Dandrau, « La peinture murale minoenne, I. La palette du peintre égéen et égyptien à l'âge du Bronze. Nouvelles données analytiques », *BCH* 123 [1999] 1-41 ; V. Perdikatsis, V. Kilikoglou, S. Sotiropoulou, E. Chryssikopoulou, « Physicochemical Characterisation of Pigments from Theran Wall Paintings », *in* : S. Sherratt [éd.], *The Wall Paintings of Thera* [Athènes 2000] 103-29).

[3] L. Lazzarini, « The Discovery of Egyptian Blue in a Roman fresco of the Mediaeval Period (ninth century A.D.) », *Studies in Conservation* 27 (1982) 84-86.

[4] Forbes 1965, 224-25. Sur les différentes propriétés et emplois de ce pigment voir Augusti 1967, 62-70 ; Blümner 1979, 499-505 ; Lucas 1989, 392-93 ; M. S. Tite, M. Bimson, N. D. Meeks, « Technological Characterisation of Egyptian Blue », *Revue d'Archéométrie*, Suppl. 5 (1981) 297-301 ; M. S. Tite, M. Bimson, M. R. Cowell, « Technological Examination of Egyptian Blue », *Archaeological Chemistry* 3 (1984) 215-42 ; D. Üllrich, « Egyptian Blue and Green Frit : Characterization, History and Occurrence, Synthesis », PACT 1987, 323-32 ; J. Rieder, « Egyptian Blue », *in* : *Artists' Pigments 3*, 23-40 ; F. Delamare, « Le bleu égyptien, essai de bibliographie critique », *in* : *Couleur Egypte Ancienne* 143-65.

[5] Ch. Kantzia, K. Kouzeli, « Εργαστήριο παρασκευής χρωμάτων στην Κω », *AAA* XX (1987) 211-24.

l'ajurite[1], et il mentionne trois espèces différentes selon les lieux de leur production[2]. Ce bleu que Pline (35.49) recommande à tort de ne pas appliquer sur un enduit frais, est compatible avec la chaux et très résistant aux conditions climatiques souterraines. Il s'agit d'un des pigments les plus stables, et il offre une grande variété des nuances qui dépendent du mélange des matières premières, de la microstructure du produit obtenu après cuisson et du broyage plus ou moins fin de ses grains[3]. Il est intéressant de rappeler ici que selon Pline (33.162), le *lomentum Vestorianum*[4], une variété de bleu égyptien produit avec la partie la plus fine du pigment (*pars leuissima*)[5] a le prix le plus élevé[6], par rapport aux autres bleus (*lomentum*, *cylon*, *lomentum tritum*). De fait, cette différence de prix s'expliquerait d'une part, par le faut que ce pigment cristallin se broie très difficilement (Pline 33.164), et d'autre part, parce qu'il exigeait une préparation plus copieuse, en plusieurs étapes[7].

Le bleu égyptien a été identifié sur de nombreuses peintures en Macédoine, soit appliqué directement sur l'enduit, allant du bleu ciel au bleu foncé, soit appliqué sur une sous-couche d'*atramentum*, notamment quand il est à gros grain (et donc de ton foncé), selon la recette donnée par Pline (33.90-91) à propos de l'espèce de la chrysocolle définit comme granuleuse (*harenosam*) : « Avant d'employer la granuleuse en peinture, on met une couche préparatoire de noir et de blanc de parétonium. Ces matières la font tenir et donnent de la douceur au coloris » (trad. Zehnacker 1983). Plus le bleu égyptien est fin, plus sa tonalité est claire, mieux il adhère à l'enduit ou se mêle à un liant et *vice versa*. Il nous semble que la sous-couche d'*atramentum* étendue pour le bleu égyptien avait les mêmes fonctions que celle

---

[1] L'azurite est extraite des mines de cuivre. C'est un carbonate de cuivre hydraté parfois associé dans les gisements avec un autre carbonate de cuivre plus hydraté, de couleur verte, la malachite. Pour être employé en tant que pigment il est broyé, lavé, puis séparé du liquide de purification par sédimentation et flottaison. L'azurite présente une couleur bleue qui, par opposition à celle du lapis, tire un peu sur le vert. Pour que sa couleur soit intense et belle, le broyage doit être grossier. Trop finement broyé, le pigment prend une teinte gris verdâtre. Théophraste rapporte que le kyanos naturel est rarement attesté et en petites quantités (*De Lap.* 51) et cette rareté par rapport à la malachite par exemple avait pu conditionner aussi son emploi restreint. Voir aussi Diosc., *De mat. Med.* 5.91.1 *sq.*

[2] Pline (33.161-163) mentionne également les trois espèces de *ceruleum* : 1) le *caeruleum Aegyptium* ; 2) le *caeruleum Cyprium* identifié à l'azurite ; 3) le *caeruleum Scythium*, identifié au lapis-lazulis (voir commentaires d'Augusti 1967, 28, 65 et d'Anrdé 1985, 162-71). Pline (33.162) ajoute à ces variétés l'azur de Puzzoles et celui d'Espagne.

[3] M. S. Tite, M. Bimson, M. R. Cowell, « The technology of Egyptian blue », *in* : M. Bimson, I Freestone (éd.), *Early Vitrous Materials* (Londres 1987) 39-46.

[4] Sur le personnage de *Vestorius* comme inventeur d'une variété de bleu, voir le commentaire de M. Th. Cam dans *Vitruve CUF* 171-72.

[5] Voir le commentaire de Zehnacker sur le *lomentum vestorien* (Zehnacker 1983, 234).

[6] S. Augusti (Augusti 1967, 147-48) commet une erreur dans le prix de ce pigment, présenté dans son tarif des couleurs : au lieu de 11 deniers la livre (Pline 33.162) il indique le prix de 40, qui dépasse même celui de la pourpre (30 deniers la livre), faute qui est reprise par A. Barbet (Barbet 1990, 261).

[7] « The diluted light blue is high in alkali, and as a result contains a large proportion of glass ; this results in a paler blue material which is also harder than the low alkali products... Both the light blue and the diluted light blue are thought to have been produced by at least a two-stage process, with regrinding of the material before resintering, to produce the intimate mixture of components revealed in their microstructures. » (Lee, Quirke 2001, 108-109).

décrites par Pline à propos de la chrysocolle : d'une part, de mieux faire adhérer ce pigment granuleux à l'enduit. D'autre part, de créer un ton plus foncé pour le bleu et « vibrant » en même temps, effet que nous pouvons constater sur les surfaces picturales assez bien conservées des frises à fond bleu-noir de la tombe d'Aghios Athanassios, de l'antichambre de la tombe III de Vergina, ou de la tombe « macédonienne » B de Korinos[1]. Dans tous ces cas, nous distinguons des grains de bleu égyptien à broyage assez gros dont la meilleure qualité a été constatée sur la tombe d'Aghios Athanassios. Enfin, j'aimerais rappeler que l'adhérence problématique du bleu égyptien à gros grain sur le support pariétal, susceptible d'engendrer des lacunes fâcheuses pour l'œil du spectateur s'il avait été appliqué directement sur une préparation blanche, a certainement favorisé le choix d'une sous-couche intermédiaire noire.

La prédilection pour le bleu égyptien dans la peinture macédonienne, malgré l'existence d'azurite dans cette zone[2], doit être liée à la stabilité de ce bleu artificiel par rapport au minéral naturel et aux nombreuses possibilités qu'il offrait aux peintres dans la gamme des nuances et des teintes, ainsi qu'à sa compatibilité avec toute la gamme des matériaux et des techniques utilisés par ces derniers[3].

LES VERTS : MALACHITE, CONICHALCITE, PARATACAMITE, SERPENTINITE

L'emploi des pigments verts sur les monuments funéraires de Macédoine revêt un intérêt particulier. En effet, malgré l'existence en Macédoine de ressources naturelles qui pouvaient fournir aux peintres une grande variété de pigments verts naturels à base de cuivre[4], comme

---

[1] Il nous semble intéressant de confronter à cette pratique ancienne l'emploi des sous-couches pour les pigments bleus dans la peinture des primitifs italiens, mentionné par E. Martin et S. Bergeon, « Des bleus profonds chez les primitifs italiens », *Techné* 4 (1996) 74-89, en particulier 76 : « En posant une couche de lapis ou d'azurite sur la préparation blanche, les artistes obtenaient un ton vif , parfois intense, mais en raison de l'indice de réfraction des pigments proche de celui du liant, ils ne parvenaient pas à atteindre, même avec une couche épaisse d'une cinquantaine de micromètres, le bleu très foncé qu'ils semblent avoir souhaité. Ils avaient alors le plus souvent recours à une sous-couche opaque grise ou bleue, non visible en surface. Il est vrai que le rôle des sous-couches a plus souvent été mis en évidence dans la fresque parce qu'elles répondent à une exigence technique : les carbonates de cuivre (vert de malachite et bleu d'azurite) ne supportant pas le processus de carbonatation, sont posés 'a secco' (avec un liant) sur des sous-couches noires, grises ou rouges, elles-même posées 'a fresco' ».

[2] Sur la présence de l'azurite dans la zone Serbo-macédonienne : A. Kelepertzis, I. Androulakis, *Γεωχημικά – πετρογραφικά στοιχεία της χαλκούχου μεταλλοφορίας περιοχής Λαοδικινού-Ακροποταμιάς N. Κιλκίς*, rapport interne, IGME (Athènes 1981).

[3] Il ne faut pas oublier en fait que les Anciens étaient très sensibles à la durabilité de leurs œuvres, comme en témoigne la pratique que Protogène inventa pour peindre son Ialysus, rapportée par Pline (35.102) : « Pour cette peinture il utilisa quatre couches de couleur afin qu'elle résistât aux menaces des dégradations et de la vétusté, de telle sorte que, si la couche supérieure disparaissait, celle de dessous la remplaçât ». Je cite également les «mots» attribués à Zeuxis par Plutarque qui expriment ce même concept : « Je confesse qu'il me faut longtemps pour achever une peinture mais aussi l'est-elle pour longtemps » (*De amic. multitud.* 94 f 2-4) et « Le temps employé dans l'élaboration minutieuse d'une œuvre se retrouve dans la durée assurée à sa conservation » (*Per.* 13.4.1-5).

[4] C. Seccaroni, P. Moioli, « Pigmenti a base di rame : fonti storiche e analisi scientifiche », *OPD Restauro, Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze* 7 (1995) 216-52.

la malachite[1], la conichalcite ou l'atacamite, nous avons constaté un usage parcimonieux de ces verts purs – à l'exception de serpentinite, pigment vert olive à base de fer, qui a été identifié sur un certain nombre de stèles de Vergina[2] – en particulier dans des peintures figurées où sont plutôt préférées des teintes vertes obtenues par mélanges[3]. C'est ce que démontrent les analyses sur la scène de chasse de la tombe de Philippe II, sur la frise de la tombe d'Aghios Athanassios, à l'intérieur de la tombe de Phoinikas et sur les klinés de Potidée. Par ailleurs, dans la majorité des peintures figurées examinées, les teintes vertes sont soit complètement absentes, soit remplacées par des teintes bleues obtenues au moyen du bleu égyptien. Un usage relativement plus étendu du vert de malachite est attesté sur les deux tombes à ciste II[4] et III de la nécropole d'Aineia où sont représentés des objets suspendus sur les parois et où l'on observe une prédilection forte pour les tons vifs et saturés de couleurs plutôt appliquées pures. En dehors de cette application de la malachite sur les peintures d'Aineia, où elle est réservée notamment au rendu des feuilles de couronnes, ce pigment fut aussi employé à l'intérieur de la « tombe d'Eurydice ». Il est appliqué pur et saturé pour attirer l'œil du spectateur sur les détails du décor architectural de la paroi du fond aussi bien que sur la corniche du trône combiné à la feuille d'or, pour créer une impression éclatante et exalter le caractère précieux du meuble.

La malachite[5], un carbonate basique de cuivre [$Cu_2CO_3(OH)_2$], qui très vraisemblablement correspond à la *chrysocolla* des auteurs anciens, signifiant « soudure d'or », est classée parmi les pigments les plus onéreux (Vitruve 7.14.2 ; Pline 33.27) et fait partie des couleurs « florides » d'après le classement de Pline (35.30)[6]. Son origine macédonienne est mentionnée en plusieurs occurrences[7]. Vitruve (7.14.2) nous informe que ce pigment servait à préparer différentes nuances de vert, notamment en le mélangeant avec une herbe dite *lutum caeruleum*. Selon la finesse du broyage, il en résulte une couleur plus ou moins saturée, et plus ou moins chère. Pline (33.90) nous informe qu'il existait trois espèces de chrysocolle : la rugueuse, qui est la plus chère (contrairement à ce qui se passe avec le bleu

[1] Selon Vitruve 7.9.6 « La chrysocolle est importée de Macédoine ; on l'extrait des lieux qui sont à proximité immédiate des mines des cuivres », trad. *Vitruve CUF*. Selon Pline 33.89, « ...la plus estimée se trouve en Arménie, la deuxième en Macédoine et la plus abondante en Espagne » (trad. Zehnacker 1983).

[2] Perdikatsis *et al.* 2002, 257.

[3] Brecoulaki, Perdikatsis 2006, 182-88.

[4] Kessisoglou, Mirtsou 1990, 121-22.

[5] Vitr. 7.9.6 ; Théophr., *De Lap.* 26 et 51 ; Diosc., *De mat. Med.* 5.89 ; *Rec. Milliet* 13 n. 25 ; Forbes 1965, 220-31 ; Gettens, Stout 1966, 127 ; Augusti 1967, 101-104 ; E. Botnick, « La Chrysocolla », *Chimie des peintures* 8 (1945) 364-67 ; S. Augusti, « Sui colori degli antichi : la chrysocolla », *Rendiconti dell'Academia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli* 34 (1959) 7-13 ; B. Guineau, « Analyse non destructive des pigments par microsonde Raman laser : exemples de l'azurite et de la malachite », *Studies in Conservation* 29 (1984) 35-41 ; R. J. Gettens and E. West Fitzhugh, « Malachite and Green Verditer », *in* : *Artists Pigments 2*, 183-200 ; *Rocks and Minerals* n° 100 ; *Pigment Compendium* 248-49 (avec bibliographie).

[6] La malachite, identifiée parmi les pigments bruts romains n'est attestée qu'une seule fois sur une peinture murale, à Pompéi (Augusti 1967, 155). Sur l'emploi des pigments verts dans la peinture romaine voir Delamare *et al.* 1990, 103-16 ; H. Béarat, « Les pigments verts en peinture murale romaine : bilan analytique », *in* : *Roman Wall Painting* 269-86.

[7] Diosc., *De mat. Med.* 5.104 ; Vitr. 7.9.6 ; Isid., *Orig.* 19.17.10.

égyptien), la moyenne et la broyée. Il est intéressant de constater que la chrysocolle de la plus haute qualité est celle qui est employée pure, sans broyage, puisqu'elle maintient une teinte plus foncée et plus saturée. En fait plus on procède à un broyage excessif, plus l'intensité du pigment diminue et devient pâle, presque grise[1].

Nous rencontrons souvent la malachite mélangée à du bleu égyptien, comme par exemple sur la tombe à ciste III d'Aineia, sur la façade de la « tombe des Palmettes » et sur les stèles de Vergina[2]. La raison de ce mélange doit être recherchée d'une part dans une intention esthétique, qui vise à infléchir la teinte obtenue vers le bleu, mais surtout, à mon avis, dans une perspective d'ordre pratique, en vue d'améliorer les propriétés physico-chimiques de la couche picturale, compte tenu de l'instabilité et du faible pouvoir couvrant de la malachite. De fait, nous retrouvons une pratique analogue sur les peintures romaines où a été observée la présence de particules de bleu égyptien au sein des couches picturales composées de terres vertes, les pigments verts prédominants dans la gamme des pigments romains. Dans son étude consacrée à l'emploi des terres vertes dans la peinture romaine, F. Delamare[3] propose d'expliquer cet ajout par un désir d'imiter la malachite, minéral qui se trouve souvent associé dans la nature à l'azurite. L'ajout du bleu égyptien aurait alors la fonction de remplacer les grains occasionnels d'azurite contenue dans la malachite et le peintre aurait obtenu la contrefaçon de ce pigment plus coûteux par une terre verte. En effet, nous apprenons par Pline (35.48) que le vert que l'on appelle *appianum* et qui correspond à une terre verte, imite la chrysocolle[4]. Cependant, cette hypothèse ne trouverait pas de confirmation par les analyses d'échantillons verts pris sur les peintures macédoniennes, qui attestent avec certitude la pratique d'un mélange de malachite et de bleu égyptien, sans la présence des grains d'azurite, démontrant la nécessité pratique de la technique que nous avons exposée ci-dessus. De fait, j'ai l'impression que la volonté des peintres romains ne consistait pas vraiment à imiter la malachite naturelle, mais plutôt la « chrysocolle » des peintres grecs, ce terme pouvant désigner, au sens plus large, les verts à base de cuivre des anciens, et pour y réussir ils avaient adopté la tradition technique des peintres grecs, qu'ils connaissaient et qui consistait, justement, à l'ajout du bleu égyptien dans leur vert naturel[5].

Le vert foncé de conichalcite[6] – il s'agit en fait du seul vert foncé de l'antiquité – est un arséniate basique de cuivre [$CaCuAsO_4(OH)$]. Ce minéral rare n'avait jamais été attesté jusqu'à présent comme pigment employé intentionnellement sur une peinture ou sur un

[1] Voir commentaire sur le prix de la chrysocolle en fonction de sa qualité, par Zehnacker 1985, p. 186, n. 2.

[2] Dans certains cas, dans ces mélanges nous retrouvons des grains d'ocre jaune ou/et rouge, ainsi que d'autres minéraux à base de cuivre qui se trouvent associés dans la nature à la malachite, comme la conichalcite par exemple.

[3] F. Delamare, « Les terres vertes et leur utilisation en peinture murale romaine », PACT 1987, 345-73.

[4] La meilleure qualité de la chrysocolle coûterait vingt-sept fois plus cher que l'*appianum* (Augusti 1967, 147).

[5] Brecoulaki, Perdikatsis 2006, 187-88.

[6] L. G. Berry, « Observations on Conichalcite, Cornwallite, Euchroite, Lirocnite and Olivenite », *American Mineralogist* 36 (1951) 484-503 ; M. M. Qurashi, W. H. Barnes, « The Space Group of Conichalcite », *American Mineralogist* 38 (1953) 557-59 ; *Rocks and Minerals* n° 137.

objet peint[1]. Mais nous l'avons identifié sur la kliné en ivoire de la tombe de Philippe II à Vergina et il a été aussi attesté tout récemment sur les peintures de la tombe 2001 de Pella[2]. Il est intéressant de souligner la grosseur des grains de ce pigment par rapport aux grains de la malachite et la morphologie sphérique de ces particules qui indiquent que le minéral n'a pas été broyé. Il s'agit en fait, d'un pigment de tonalité très forte qui serait difficilement intégré dans la « palette » des peintres pour fonctionner de manière interdépendante avec les autres couleurs dans une représentation figurée, assumant donc une fonction plutôt « décorative » que « picturale », comme c'est d'ailleurs souvent le cas aussi bien pour la malachite et en général pour les pigments d'intensité forte. Je me demande en fait, si la conichalcite ne pouvait pas correspondre à la *chrysocolla aspera* de Pline (33.90), la variété la plus rugueuse et plus chère, que les peintres appliquaient sur une couche de noir, comme nous l'avons remarqué plus haut à propos du bleu égyptien, pratique attestée d'ailleurs, sur notre échantillon du lit de Vergina. Des grains de conichalcite associés à la malachite ont été repérés aussi sur certaines stèles de Vergina, mais dans ces cas sa présence est fortuite.

La paratacamite est un chlorure de cuivre basique [$Cu_2(OH)_3Cl$] dont les rares gisements sont associés aux mines de cuivre[3]. Son emploi en tant que pigment vert en Macédoine est attesté uniquement sur les klinés d'Amphipolis où il n'a été employé, avec parcimonie, que pour indiquer quelques détails, et c'est la première fois, d'une manière générale, qu'il a été identifié sur une peinture grecque. Sa couleur vert foncée, d'un ton plus soutenu que celui de la malachite, avait selon toute vraisemblance représenté la principale raison de son choix par le peintre. L'utilisation de l'atacamite et de la paratacamite en tant que pigments verts est en principe bien attestée sur les peintures égyptiennes : en effet la majorité des décors verts des objets de l'Ancien Empire étudiés est constituée de paratacamite, ou d'un mélange de paratacamite et de malachite. Cependant, leur emploi a été remis en question par des études récentes, selon lesquelles l'atacamite et la paratacamite seraient plus vraisemblablement le résultat de l'attaque du bleu égyptien ou du vert égyptien par le carbonate de calcium, l'humidité et le sel[4]. En tous cas, sur les klinés d'Amphipolis, il ne s'agit pas d'un produit d'altération, mais du minéral original.

---

[1] Des particules de conichalcite mélangée à de la malachite et à du bleu égyptien ont été identifiées sur la Koré 684 du musée de l'Acropole, mais il ne s'agit pas ici d'un mélange intentionnel puisque la conichalcite se trouve souvent associée à la malachite à l'état naturel (J. Twilley, « Analysis of pigments from an early fifth century Kore found on the Athenian Akropolis », *unpublished report submitted to the Greek Ministry of Culture* [1990]).

[2] Maniatis *et al.* 2005.

[3] *Minéraux* 58 (sous le nom d'atacamite) ; *Pigment Compendium* 27.

[4] Colinart *et al.* 1996, 41-42. Sur l'altération de la paratacamite voir S. Schiegl, K. L. Weiner, A. El Goresy, « The Diversity of Newly Discovered Deterioration Patterns in Ancient Egyptian Pigments : Consequences to Entirely New Restoration Strategies and to the Egyptological Colour Symbolism », *Materials Research Society Symposium Proceedings* 267 (1992) 831-58.

La serpentinite, le seul pigment vert identifié en Macédoine qui n'est pas à base de cuivre, est un silicate basique de magnésium [$Mg_6Si_4O_{10}(OH)_8$], pigment de couleur vert olive et d'intensité très faible[1], proche de celle des terres vertes, qui a été identifié sur les stèles de Vergina, surtout mélangé avec d'autres pigments[2]. Elle constitue une matière picturale de qualité inférieure à celle des pigments verts à base de cuivre en ce qui concerne ses qualités coloristes, mais elle offre plus de possibilités « plastiques », dans le sens où elle peut s'harmoniser plus facilement avec les autres couleurs dans une composition figurée, sans créer de forts contrastes chromatiques.

En ce qui concerne le choix et l'emploi des pigments verts sur les peintures de Macédoine, il me semble opportun de souligner, encore une fois, l'importance accordée par les peintres anciens à la durabilité, la stabilité et la compatibilité de leurs matériaux. En effet, nous avons constaté une application parcimonieuse des pigments à base de cuivre, ainsi que l'ajout du bleu égyptien dans les couches composées de malachite, le pigment vert le plus fréquemment attesté, dont la faible conservation a été mise en évidence sur les éléments peints architecturaux de la « tombe des Palmettes », mais surtout sur les parois de la tombe à ciste 1994 de Dervéni, où les couronnes réalisées au moyen de ce pigment ont presque entièrement disparu. En revanche, sur la petite tombe à ciste 3.2001 de Korinos à Piérie septentrionale, où sont également figurées des couronnes végétales, réalisées au moyen d'une couleur verte moins vive et saturée, qui dérive selon toute vraisemblance d'un mélange de bleu et de jaune, la couche picturale ne présente guère de problèmes de conservation analogues. Une telle observation est valable aussi pour les autres teintes vertes obtenues par mélange, identifiées sur les tombes de Philippe II, d'Aghios Athanassios et de Potidée. Et cela suffit à montrer que l'éclat de la teinte d'un pigment donné ne représentait pas forcement le critère de choix le plus significatif[3].

Rappelons par ailleurs que l'usage, prépondérant dans le monde romain malgré leurs médiocres propriétés optiques, des terres vertes – matériaux argileux à base de fer, qui ont quasi complètement remplacé l'onéreux et brillant malachite –, fut en fait conditionné en premier lieu par leur compatibilité avec tous les autres pigments, leur absence de toxicité et surtout leur excellente stabilité dans le temps[4].

---

[1] *Enc. Min.* 298.

[2] Perdikatsis *et. al.* 2002, 250-51 ; *Rocks and Minerals* n° 239.

[3] Brécoulaki 2004a.

[4] Une terre verte est une roche, c'est à dire un mélange de minéraux dont les plus importants sont les glauconies et la céladonite. Ce pigment a été identifié une seule fois en Macédoine sur la paroi d'une maison hellénistique de Pella (Calamiotou *et al.* 1983, 117-21). Sur les propriétés de ces pigments voir Gettens, Stout 1966, 117 ; Forbes 1965, 232 ; F. Delamare et G. S. Odin, « Nature et origine des phyllites vertes utilisées comme pigment dans les peintures murales romaines en Gaule : céladonite et glauconite », *Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Paris* 302 s. II n° 11 (1986) 745-50. Ce pigment est recommandé pour un emploi *a fresco* (Mora, Philippot 1984, 63).

LA FEUILLE D'OR

La feuille d'or pur entre dans ce groupe des matériaux « précieux » servant à créer un effet éclatant qui attire l'œil du spectateur, comme sur le fond de la kliné funéraire de la tombe de Philippe II, et/ou à accentuer certains détails dans une composition, comme c'est le cas de la peinture qui orne le dossier du trône de la « tombe d'Eurydice »[1]. Des traces de feuille d'or ont été aussi détectées sur la peinture de la tombe III d'Aineia ainsi que sur la tombe Z de Dervéni. Dans tous les cas examinés elle est employée très pure[2]. Sur le trône de la « tombe d'Eurydice » la feuille d'or est appliquée au moyen d'un liant qui est à base de gomme arabique sur une sous-couche d'ocre jaune. Une technique similaire fut employée aussi sur la kliné de la tombe de Philippe II pour la création du fond doré, à cette différence près que dans ce cas l'ocre jaune est mélangée à la kaolinite et elle est appliquée sur une sous-couche composée de kaolinite et de calcite, qui sert de préparation aux couleurs. Selon Pline (33.64) on applique l'or soit avec du blanc d'œuf (*candidum ovi*)[3] pour les surfaces qui ne pouvaient pas être chauffées, comme le marbre, tandis que sur le bois on l'applique avec le *leucophoron*, un mordant d'or constitué de *sinopis* du Pont, de sil brillant et de *melinum* (35.36)[4]. Il est intéressant de constater qu'à l'exception de la *sinopis* du Pont qui donnerait un ton plus chaud au *leucophoron*, on a identifié, en effet, les deux autres constituants de cette préparation sur la kliné de la tombe de Philippe II (ocre jaune mélangée à la kaolinite[5]). Cette espèce de préparation aurait servi d'une part à faire mieux adhérer la feuille d'or, compte tenu des propriétés des ocres déjà mentionnées, d'autre part à éviter une discontinuité optique nuisible en cas de perte du pigment métallique original, vu sa fragilité (l'épaisseur de la feuille d'or varie entre 2 et 8 μm), en créant un support pour l'or dans une couleur qui imite sa nuance dorée. Une technique inhabituelle a été constatée sur des fragments provenant de la tombe à ciste III d'Aineia et la tombe à fosse Z de Dervéni : elle consiste en l'application d'une couche d'ocre jaune et d'ocre rouge-orangé, respectivement, au-dessus de la feuille d'or. Essayant d'expliquer les raisons de cette pratique étrange, nous avons émis l'hypothèse, qu'il pourrait s'agir d'une espèce de patine superficielle « chaude » sur la surface métallique, compte tenu de la prédilection que les Anciens avaient pour une

[1] Sikalidis *et al.* 1996, 310-11 ; Kakoulli *et al.* 2001, 266, 272-73. L'application de la feuille d'or sur la peinture de la « tombe d'Eurydice » rappelle d'une part, le décor de certains vases de Kertch, comme P. Moreno l'a mis en évidence (Moreno 1998, 11-12 ; Moreno 2000, 102-105) et d'autre part les portraits du Fayoum où l'application d'or sert aussi à indiquer les bijoux (M. Nowicka, *Le portrait dans la peinture antique* [Varsovie 1993] 112 et 312 ; Doxiadis 1995, 84-85 n. 7 et 99).

[2] Sur les lieux d'extraction de l'or en Macédoine voir M. Vavalidis, I. Boboti-Tsitlakidou, « Morphologie, chemische Zusammensetzung und Herkunft des Seifengoldes vom Megalo-Potami Gallikos-Distrikt, Nordgriechenland », *Naturwissenschaften* 78 (1991) 21-22.

[3] « Sur le marbre et sur les matières qui ne peuvent être chauffées à blanc, on applique l'or avec du blanc d'œuf ; sur le bois, on l'applique avec une composition de colle qu'on appelle *leucophoron* » (trad. Zehnacker 1983). Le blanc d'œuf fut employé sur la céramique attique selon Noble 1988, 137.

[4] « Une demi-livre de *sinopis* du Pont, dix livres de *sil* brillant et deux livres de *melinum* de Grèce, mélangés et triturés ensemble pendant douze jours, donnent le *leucophorum* » (trad. Croisille 1985, 52).

[5] L'emploi de l'apprêt au kaolin fut très prisé dans la dorure des sculptures délicates durant le XVIII[e] siècle, pour se généraliser jusqu'au milieu du XIX[e] siècle comme apprêt des ornements non réparés (Perrault 1992, 27).

coloration rougeâtre de l'or. Cependant, dans le cas de la superposition de l'ocre sur la feuille d'or, nous avons envisagé aussi la possibilité d'une nécessité pratique, pour camoufler des fissures et des manques dans la dorure, selon une technique analogue à celle employée par les doreurs encore aujourd'hui, et qui consiste en l'application d'un vernis teinté avec de l'ocre jaune, appliqué au-dessus de la feuille d'or[1].

Selon la fréquence avec laquelle ces pigments ont été appliqués sur les monuments examinés il est possible de distinguer un groupe plus répandu qui comprend le blanc de carbonate de calcium, le noir de carbone, les ocres naturelles et le bleu égyptien. Ces pigments sont largement utilisés soit à l'intérieur des tombes à ciste pour un décor peint assez simple où les pigments sont plutôt appliqués purs, soit dans les compositions figurées qui ornent les tombes à chambre, dans des mélanges et des techniques picturales plus ou moins complexes. Il s'agit, en effet, d'une gamme de pigments « complète ». On peut en effet lui attribuer un caractère d'auto-suffisance puisqu'elle permet au peintre d'obtenir par mélange une variété de tons et de nuances très riche, que l'on peut rapprocher de la « palette » des peintres tetrachromatistes[2]. Elle s'avère indispensable pour toute sorte de représentation « réaliste », susceptible de rendre des effets de volume au moyen du clair-obscur.

En revanche, les pigments à intensité forte, lorsqu'ils sont appliqués purs, comme le cinabre, les verts à base de cuivre, les laques organiques ou la feuille d'or, ne s'emploient que de manière sélective et dans la plupart des cas se trouvent appliqués avec parcimonie. Ils sont en fait choisis avant tout pour leurs qualités coloristes et moins pour les possibilités « plastiques » qu'ils pouvaient offrir aux peintres dans la réalisation des effets illusionnistes. C'est pour cette raison qu'ils sont destinés le plus souvent à accentuer des éléments précis dans une composition figurée ou à faire mieux ressortir les détails architecturaux peints sur les façades ou à l'intérieur des tombes macédoniennes, ayant une fonction plutôt « décorative ». Comme l'a remarqué A. Rouveret à propos des couleurs « florides »[3], ces pigments produisent, en effet, une sensation d'éclat qui attire l'œil du spectateur. Cependant, ces pigments plus « onéreux », sont employés aussi bien au sein des peintures figurées, mélangés à d'autres pigments ou à du blanc et du noir pour en modifier la nuance ou le ton. En tout cas, leur présence est surtout attestée sur les tombes les plus somptueuses et ce fait démontre justement que leur choix est en étroit rapport avec l'importance de la décoration. Signalons à titre d'exemple la richesse de la gamme chromatique employée sur les peintures de la « tombe des Palmettes » à Lefkadia ainsi que l'application généreuse du cinabre et de la

[1] Perrault 1992, 172.

[2] L'existence du *tryginon* (noir de marc de raisin) dans la palette de Polygnote et de Micon (Pline 35.42), atteste la présence du bleu dans les quatre couleurs de base. Sur le problème du bleu dans la palette des peintes tétrachromatistes, voir Bruno 1977, 58-59 et 73-87 ; Rouveret 1989, 260-61. Sur l'affinité entre le noir et le bleu, voir aussi Bertrand 1893, 132-44 ; H. Meyer, « Hypothetische Geschichte des Kolorits », *in* : P. Boerner (éd.), *Sämtliche Werke* 40-42 (Munich 1963) 59 ; K. Schefold, « The Choice of Colour in Ancient Art », *Palette* XIII, 2 (1963) 5 ; Cage 1981, 3-4.

[3] Rouveret 1989, 253. Sur les problèmes des couleurs « florides et austères » voir *ibid*, 255-65 ; Koch 2000, 183-87.

pourpre sur la façade de la tombe d'Aghios Athanassios, monuments qui trahissent l'opulence économique des hétaires macédoniens ainsi que leur désir d'un décor qui attirât forcément l'attention par la richesse surabondante des couleurs soulignant les détails architecturaux des façades et par la variété des thèmes des peintures figurées.

L'identification d'un certain nombre de pigments rares comme le blanc d'os et la sandaraque sur le trône de la « tombe d'Eurydice », ou la conichalcite sur la kliné de la tombe de Philippe II, témoigneraient, en plus de la richesse des commanditaires qui demeure évidente par la somptuosité et l'excellence artistique de ces monuments, de l'existence d'un certain nombre de pigments qui selon toute probabilité n'étaient pas disponibles sur le marché, au moins en grandes quantités. Le vert de serpentinite[1], en revanche, employé uniquement sur les stèles de Vergina, pigment d'intensité faible et de qualité inférieure à celle des autres pigments verts identifiés, représenterait plutôt le choix d'un atelier d'artisans locaux. Il est significatif à ce propos de souligner l'absence totale du cinabre de la « palette » des peintres qui ont réalisé ces monuments, évidemment modestes par rapport aux tombes royales de la même nécropole.

Il me semble opportun de souligner à ce propos l'importance majeure de la documentation concrète dont nous disposons aujourd'hui, sur le nombre et la complexité des techniques d'application des pigments, sans compter la possibilité de reconstituer une gamme, qui en toute probabilité, s'enrichira au fur et à mesure que l'on procèdera à une étude systématique et détaillée des vestiges picturaux de Macédoine. En effet, si l'emploi de plusieurs variantes d'une même couleur, comme pour les rouges et les verts reflète l'exigence des artistes pour une gamme riche en couleurs pures, l'emploi de cinq blancs différents, révèle des connaissances précises et bien assimilées sur les propriétés physiques des matériaux. Chacun est en effet choisi pour réaliser une fonction déterminée dans la construction d'une peinture. Il est très significatif de souligner à ce propos l'expérience et le savoir-faire accompli des peintres dans la création des nouvelles teintes destinées à élargir leur « palette » et à obtenir des effets visuels particuliers, au moyen de mélanges de pigments sophistiqués, par des techniques de superposition des couches colorées ou bien par mélange réel. D'après Lucien (*Imag.* 7), Polygnote, Euphranor et Apelle ont excellé à mêler les couleurs (*ἄριστοι ἐγένοντο κεράσασθαι τὰ χρώματα*) et il considère parmi les qualités des peintres « ...la précision du mélange des couleurs et l'heureuse superposition de celles-ci » (*τῶν χρωμάτων ἀκριβῆ τὴν κρᾶσιν καὶ εὔκαιρον τὴν ἐπιβολὴν ποιήσασθαι*). C'est à la maîtrise de ces pratiques que se mesurait, en fait, l'habileté des grands peintres grecs[2].

[1] Ce minéral est considéré « a second rate pigment » (*Rocks and Minerals* n° 239).

[2] Trad. Rouveret 1989, 283.

TECHNIQUES PICTURALES ET SYSTEMES D'HARMONIES CHROMATIQUES : PRATIQUES ET THEORIES

Καὶ μὴν καὶ γραφικὴ τέχνη μία τῶν ἐν κόσμῳ τεχνῶν. ὁ δὲ τεχνίτης γραφεὺς γραφικός, καὶ τὸ ἔργον γράφειν, καὶ τὸ ἐπίρρημα γραφικῶς. ἀλλὰ καὶ ζωγραφία καὶ ζωγράφος καὶ ζωγραφεῖν καὶ ζῷα ποιεῖν· ἐρεῖς δὲ τὴν τέχνην μιμητικὴν ζῴων, ποιητικήν, ὁμοιωτικήν, καὶ τὸν ἄνδρα μιμητήν (...) ἔξεστι δὲ καὶ σκιαγραφίαν εἰπεῖν τὸ πρᾶγμα, καὶ τὸν ἄνδρα σκιαγράφον (...).

Julius Pollux, *Onomasticon* 7.126

Dans son essai *Zeuxis ou Antiochus* (3-8), Lucien, exprimant sa déception devant l'incapacité de l'auditoire à apprécier les « vraies » qualités de son discours, illustre son propos par une anecdote selon laquelle le célèbre peintre Zeuxis aurait éprouvé un sentiment analogue, après avoir exposé son tableau « la Famille de Centaures ». Les spectateurs, charmés par l'originalité du sujet représenté, n'auraient guère apprécié la virtuosité de la technique[1]. Pourtant, dans la description du fameux tableau, l'auteur énumère une série de qualités, qui, bien qu'elles ne soient pas facilement discernables par un œil non expert, représenteraient d'après lui, « l'essentiel de l'art » (« ...la force et la rectitude du trait, la précision du mélange des couleurs et l'heureuse superposition de celles-ci, la justesse des ombres, le calcul de la grandeur, le rapport exact et l'harmonie des parties avec le tout »)[2]. Il s'agit, entre autres, de qualités indispensables pour obtenir des effets de clair-obscur au moyen de la ligne et de la couleur, pour évoquer l'impression de volume et suggérer la profondeur, pour parvenir en somme à une représentation « naturaliste ». En fait la déception de Zeuxis, exprimée par sa décision de retirer le tableau de l'exposition pour le soustraire aux regards de spectateurs « indignes », avait été provoquée par les critères qui avaient conditionné le jugement du public : il s'agissait de l'originalité de l'idée reflétée dans le choix d'un sujet nouveau, la « boue » du métier pour Zeuxis et non la *techne*, définie comme le processus de matérialisation de cette idée : « ces gens-là ne louent que la boue du métier ; quant à ce qui est l'essence même du beau et le fonds de l'art, ils ne s'en soucient guère ; le talent de l'exécution disparaît à leurs yeux

[1] Voir le commentaire de cette anecdote dans Rouveret 1989, 158-59.

[2] Trad. A. Rouveret, 283-84.

devant l'imprévu du sujet »[1]. Car la *techne* semble concerner davantage l'artiste et présuppose, au-delà de son talent personnel dans la virtuosité de l'exécution et dans le style, un bagage de connaissances assimilées, fruit d'expériences et d'expérimentations dans l'usage des couleurs et dans l'utilisation des techniques picturales.

Ce qui intéresse notre propos dans l'histoire de Lucien, c'est en effet l'importance accordée au rôle de l'artiste dans l'exécution de sa peinture. Cette importance se reflète également dans les nombreuses citations de Pline l'Ancien consacrées aux inventions techniques d'autres peintres célèbres. Certains, comme Apelle (Pline 35.79 et 111) et Euphranor (Pline 35.129), avaient écrit leurs propres traités sur la peinture et sur la couleur elle-même[2]. L'attention du naturaliste se porte aussi sur les matériaux employés, sur leurs propriétés et qualités, sur leur mode d'application, déterminé en fonction du résultat esthétique désiré. Il s'agit de témoignages très précieux puisqu'ils sont révélateurs – même de manière indirecte – des processus de création d'une image ancienne et qu'ils signalent une hiérarchie dans les valeurs attachées aux matériaux et aux techniques elles-mêmes. La prise en compte de ces éléments permet effectivement de concevoir une appréciation historique plus concrète[3] de la peinture ancienne. Dans ce dernier chapitre nous allons tenter d'esquisser une synthèse des processus plus ou moins complexes qui conditionnent l'exécution des peintures macédoniennes que nous venons d'examiner, et qui livrent des informations précises sur certaines acquisitions techniques de la peinture ancienne. Nous les confronterons ensuite avec une série de termes spécifiquement « techniques » ou « picturaux » présents dans les textes anciens.

Exécutées sur les parois des tombes, sur le mobilier funéraire ainsi que sur des stèles en marbre, les peintures funéraires de Macédoine témoignent :

1. de l'existence d'un artisanat expérimenté dans l'emploi de matériaux divers pour la préparation élaborée de parois recouvertes d'enduits blancs, destinés à servir de support pour les motifs figurés ou décoratifs, ou pour les enduits colorés, réservés dans la plupart des cas à l'intérieur des vestibules et des chambres funéraires ;
2. de l'existence de divers groupes de peintres-décorateurs dont les activités ne sont pas toujours facilement classables, qui auraient été plutôt chargés de la réalisation du décor secondaire de tombes macédoniennes (motifs architecturaux ou végétaux) souvent rendu en trompe-l'œil, ou du décor plus élémentaire d'un grand nombre de tombes à ciste ;
3. de l'existence de peintres de niveaux et de styles différents, pratiquant des techniques picturales différentes, plus ou moins sophistiquées, pour obtenir des effets visuels qui suggèrent, de manière plus ou moins réussie, la troisième dimension. Il est intéressant de remarquer qu'il s'avère impossible, au moins jusqu'à présent, de distinguer l'activité d'un même atelier qui aurait travaillé sur plusieurs monuments ou de reconnaître sur deux peintures des éléments qui pourraient correspondre à la main d'un même peintre,

[1] Trad. *Rec. Milliet* 207.

[2] Jex-Blake, Sellers 1976, xl, xli.

[3] Cage 1993, 9.

contrairement à ce qui se passe avec les motifs décoratifs secondaires (frises végétales, motifs architecturaux), qui semblent souvent avoir été réalisés d'après des « cartons ».

Les compositions picturales qui ornent les tombes royales du grand tumulus de Vergina, et notamment la grande scène de chasse et l'enlèvement de Perséphone, reflètent un niveau de création et d'invention qui est le plus élevé que nous ayons rencontré en Macédoine. Les particularités dans l'exécution et dans la conception de la forme et de la couleur visibles dans ces peintures confirment la présence contemporaine, ou presque, de peintres aux styles très variés à la cour des rois macédoniens de la deuxième moitié du IV^{e} s. av. J.-C. Nous relevons d'une part les signes d'une exécution spontanée créant le mouvement au moyen d'une technique sommaire et rapide mais avec un dynamisme évident qui naît de l'expressivité des gestes sans contrainte de l'artiste. Ces traits caractérisent la peinture de la « tombe de Perséphone » et se retrouvent plus tard, à plus petite échelle, sur la frise de la course des chars à l'intérieur de la tombe III. D'autre part nous révélons un traitement fondé sur le rendu des détails, l'organisation, construite à l'avance, de la composition et la réalisation sophistiquée des nuances chromatiques pour évoquer les volumes, tous éléments qui renforcent un effet très réaliste. Et de ce point de vue, la scène de chasse de la tombe de Philippe II se distingue nettement du reste des peintures anciennes de Macédoine. En dehors d'Aigai, nous retrouvons des peintures qui témoignent d'une élaboration recherchée et d'une excellence technique dans l'emploi de la couleur, en particulier sur les deux tombes macédoniennes, la « tombe des Palmettes » à Lefkadia et celle d'Aghios Athanassios. En effet, sur ces deux monuments somptueusement décorés, nous avons identifié une gamme très riche de matériaux et des applications techniques particulièrement sophistiquées.

LES TECHNIQUES PICTURALES

Une compréhension plus globale de l'œuvre picturale repose sans aucun doute sur la mise en relation de trois facteurs : le choix des matériaux employés, la pratique d'une technique d'exécution particulière – cette dernière englobant les étapes multiples de la création picturale (usages de la ligne et de la couleur, coups de pinceaux, création des ombres et des lumières) – et enfin l'effet esthétique final de l'image obtenue. On doit cependant toujours tenir compte du fait qu'un des paramètres les plus déterminants dans la réalisation d'une peinture, indépendamment des matériaux ou des techniques mises en œuvre, réside dans la manière très particulière dont chaque artiste, selon sa conception personnelle de la forme et de la couleur et selon son talent, se sert de la matière pour créer une œuvre d'art.

I. LES ETAPES « PRELIMINAIRES »

La preparation du support

Les peintures funéraires de Macédoine sont réalisées sur des mortiers qui recouvrent les façades et l'intérieur des tombes, et sur des surfaces de marbre ou de pierre. Les restes d'un matériau organique fixé sur la frise de la tombe III attestent très probablement de l'existence d'un panneau de bois qui avait servi de support à une composition peinte, hypothèse renforcée par l'existence des fragments d'une frise en bois peinte dans la chambre funéraire de cette même tombe, qui, malheureusement, n'a pas été publiée pour le moment. Les surfaces des tombes destinées à recevoir des peintures étaient recouvertes de couches successives de mortier et d'enduit. Cet usage est attesté aussi bien sur les parois intérieures des tombeaux, souvent décorées à l'aide de mortiers colorés[1], que sur la plupart des surfaces extérieures des tombes monumentales élaborées. L'épaisseur et le nombre des couches de mortier et d'enduit sur lesquelles s'applique la couche picturale varient selon les différentes parties d'un monument (tympan, frise, parois, voûte etc.) et selon les monuments eux-mêmes. La qualité et les proportions des différents constituants (sable, chaux, marbre en poudre, argiles) qui forment les couches de préparation dépendent souvent des disponibilités régionales en matières premières et du savoir-faire des artisans. Deux à quatre couches successives de mortier et d'enduit sont généralement attestées sur les monuments examinés jusqu'à présent. La poudre de marbre représente un agrégat fréquemment employé dans les enduits des tombes macédoniennes les plus somptueusement décorées. Sur le tympan de la « tombe des Palmettes » dans la couche de mortier était ajoutée de la céramique pilée pour en améliorer la durabilité, pratique que nous avons également observée sur les surfaces en pierre des klinés d'Amphipolis : celles-ci étaient préparées au moyen d'une première couche de mortier à base de chaux, contenant de la céramique pilée, puis d'un enduit blanc fin qui servait de support aux peintures. Dans un seul cas, sur l'enduit final de la voûte peinte de la « tombe des Palmettes », une petite quantité d'ocre jaune avait été ajoutée pour teinter légèrement en jaune la surface du support.

Les préparations des parois de tombes à ciste sont souvent composées d'une seule couche de mortier et d'une couche très fine d'enduit ; et dans la plupart des cas elles sont moins résistantes et moins homogènes que celles qui avaient été appliquées sur les tombes monumentales. Dans certains cas, comme sur la tombe à ciste d'Aghios Athanassios, de l'argile et de la paille étaient mélangés à la chaux. Les épaisses préparations de murs que fabriquaient les Romains, constituées de plusieurs couches successives de mortier et d'enduit

[1] Les surfaces colorées de ces mortiers reçoivent parfois une couche finale de couleur pure, comme c'est le cas de l'intérieur de la tombe III d'Aghios Athanassios, afin de rendre la surface des parois plus homogène et plus lisse. Les artisans macédoniens maîtrisaient bien la pratique du polissage d'un enduit final blanc, par ajout de poudre de marbre, pour créer l'illusion du vrai marbre, mais ils ne semblent pas avoir pratiqué les polissages répétés provoquant un rappel d'humidité vers la surface des enduits colorés, afin d'imiter les surfaces brillantes des marbres colorés ou de séparer l'exécution des motifs figurés de celle des fonds (ce type de technique a été constatée sur les peintures hellénistiques de Délos ; voir Bruno 1992, 147-73).

– trois couches de mortier de sable et autant de mortier de marbre selon Vitruve (7.3.7)[1] –, ne se rencontrent pas sur les monuments funéraires de Macédoine. Enfin, sur les klinés en marbre de la tombe de Potidée, les motifs figurés étaient réalisés soit directement sur le marbre (traverse médiane en retrait), soit sur une couche composée de blanc de plomb et d'ocre jaune. Aucun type de préparation ne semble avoir été appliqué ni sur les stèles en marbre de Vergina, ni sur le dossier du trône de la « tombe d'Eurydice ».

LES INCISIONS ET LE DESSIN PRELIMINAIRE PEINT

Pour la réalisation d'une peinture chaque artiste procède en suivant différentes étapes d'exécution. L'emploi d'un dessin préparatoire ou d'incisions qui auraient servi à l'artiste pour une mise en place de sa composition a été constaté sur certaines peintures de Macédoine, bien que, dans la plupart des cas, le dessin préliminaire peint soit complètement recouvert par les couleurs. Par conséquent son existence n'a pu être observée que dans quelques cas particuliers, lorsqu' une couche picturale assez superficielle s'est soulevée ou est tombée ou bien dans les cas où le dessin préparatoire est resté en dehors des limites de la couleur. Trois techniques « préliminaires » ont été relevées pour la mise en place des éléments peints d'une composition :

a. des incisions réalisées sur le mortier ou sur le marbre, à main libre ou à l'aide d'une sorte de règle pour les lignes droites et d'un compas pour les formes circulaires ;
b. un dessin peint au noir de carbone plus ou moins dilué ;
c. des incisions associées à un dessin approximatif, réalisé au noir de carbone.

Le témoignage le plus complet de la première technique qui nous soit parvenu jusqu'à présent est celui de la « tombe de Perséphone ». Il s'agit d'une esquisse préparatoire incisée directement sur un mortier frais qui témoigne d'une recherche rapide et dynamique de mise en place des figures dans l'espace : le dessin y a été repris plusieurs fois par l'artiste sur le mortier frais, afin de fixer les formes et les mouvements souhaités des figures représentées. Et dans le même temps sa gestuelle rapide et improvisée laissait ses propres traces sur les parois. Des incisions à main libre sont attestées aussi sur les parois de la tombe à ciste 2001 de Pella pour la mise en place des figures et des éléments floraux de la frise, à l'intérieur de la tombe de Lyson et Kalliklès pour la mise en place des guirlandes, à l'intérieur de la tombe « macédonienne » de Drama et sur la traverse médiane des klinés en marbre de la tombe de Potidée. Quelques incisions combinées à un dessin préparatoire assez schématique ont été constatées sur la course des chars représentée dans l'antichambre de la tombe III de Vergina et sur le couvercle du sarcophage de Tragilos. Il me semble intéressant de remarquer que sur la scène de chasse de la tombe de Philippe II on distingue des incisions qui correspondent à des lignes droites tracées avec un instrument pointu et fin, et qui servent à indiquer les lances. On n'y distingue pas un dessin préparatoire peint, à l'œil nu, mais les grandes dimensions ainsi que la complexité de la scène font penser à l'usage d'une sorte de

[1] Sur la préparation des murs par les romains et la technique de la fresque voir *Vitruve CUF* 114-15 n. 3 (avec bibliographie).

« carton » pour la mise en place définitive de cette grande composition, si savamment construite.

Des incisions rectilignes sont visibles en lumière rasante sur la façade de la tombe I du tumulus Bella, pour indiquer la ligne du sol sur laquelle sont représentés les personnages de la composition. Des incisions de ce type, servant à réaliser des tracés rectilignes, sont visibles sur la plupart des tombes « macédoniennes » ou des tombes à ciste, pour définir avec précision les limites des zones décoratives à bandes ou pour évoquer un appareil isodome sur le mortier blanc. Elles ont été largement employées pour la mise en place du décor peint de la tombe de Lyson et Kalliklès à Lefkadia. L'emploi du compas pour tracer la circonférence des boucliers ou d'autres motifs circulaires (phiales, rosaces, motifs floraux) est attesté en plusieurs cas sur les tombes suivantes : la tombe I du tumulus Bella, la « tombe des Palmettes », la tombe de Lyson et Kalliklès, la tombe à chambre de Katérini et la tombe III d'Aghios Athanassios.

Le dessin peint au noir de carbone pour une mise en place plus ou moins détaillée des éléments peints d'une image, constitue une technique qui se situe souvent à la charnière d'une étape préliminaire et d'une première étape picturale. De fait, nous avons observé que ce dessin a servi non seulement pour tracer les contours des formes représentées, mais aussi pour établir une distribution préliminaire des zones ombrées et éclairées de la composition, comme on l'a mis en évidence sur la peinture du fronton de la « tombe des Palmettes », selon une technique déjà mise en évidence sur les stèles de Démétrias par V. von Graeve et B. Helly. L'existence d'un dessin préliminaire précis, presque entièrement recouvert ensuite par les couches colorées, est documenté sur la voûte de cette même tombe, grâce à une zone de la peinture restée inachevée. Quelques lignes d'un dessin sous-jacent, peint en noir, sont visibles aussi sur le dossier du trône de la « tombe d'Eurydice », là où la couche picturale est tombée. Les traces d'un dessin en gris dilué observé sur la frise et sur les figures mégalographiques qui ornent la façade de la tombe d'Aghios Athanassios, correspondent à une étape préliminaire, mais en même temps picturale, puisque ce dessin n'indique pas seulement les grandes lignes, mais sert pour l'exécution définitive des contours des formes, qui seront ensuite remplies par la couleur. C'est en fait exactement le processus qu'avait observé Aristote (*De gen. anim.* 743b) : « Le créateur commence par dessiner tous les contours, puis il choisit les couleurs et les morbidesses et les duretés comme si le démiurge était un véritable peintre de la nature ; c'est ainsi en effet que les peintres, lorsqu'ils ont fait l'esquisse au dessin, donnent ses couleurs à l'être qu'ils veulent représenter »[1]. Sur une esquisse inachevée d'Apelle, Pline (35.92) rapporte qu'aucun autre peintre ne pourra continuer l'œuvre du grand maître, après sa mort, en suivant l'esquisse préliminaire de sa dernière Vénus à Cos[2].

[1] Trad. *Rec. Milliet* 46 n° 37.

[2] Trad. Croisille 1985, 75.

II. LES ETAPES « PICTURALES »

Les étapes successives de l'exécution picturale varient selon la technique et le système pictural adopté par chaque artiste. Le liant employé joue un rôle important dans l'effet optique obtenu par un pigment, puisqu'il affecte son degré de luminosité et qu'il est souvent responsable de l'épaisseur des touches colorées ainsi que de leur fusion plus ou moins complète dans la surface picturale[1]. Cependant, comme je l'ai dit plus haut à propos de pigments, il en va de même à propos des techniques d'exécution picturale : les mêmes techniques d'exécution peuvent produire des effets optiques très différents, selon le cas. Les analyses effectuées jusqu'à présent sur les peintures de Macédoine, ainsi qu'une série d'observations macroscopiques et microscopiques de la couche picturale, attestent la mise en œuvre de techniques à sec. La technique de la vraie fresque n'a été confirmée avec certitude sur aucun des monuments examinés, même pas sur la « tombe de Perséphone » où l'application de cette technique était *a priori* tenue pour certaine[2]. A partir du nombre des liants identifiés, les techniques employées se présentent ainsi :

- techniques à la détrempe utilisant comme liant la gomme arabique (« tombe d'Eurydice ») ;
- techniques à la détrempe mixtes utilisant comme liants la gomme adragante et les gommes d'arbres fruitiers, appliquées seules ou avec de l'œuf (« tombe des Palmettes », Aghios Athanassios III, Dervéni / tombe Z, Aineia / tombe à ciste III, Phoinikas) ;
- technique *a tempera* utilisant comme liant l'œuf[3] (« tombe des Palmettes ») ;
- technique à la détrempe utilisant comme liant la colle animale, employée seule ou avec de l'œuf (Amphipolis / klinés de la tombe « macédonienne » I) ;
- technique au lait de chaux (Tragilos / sarcophage peint).

---

[1] D. Bomford, « The History of Colour in Art », *in* : T. Lamb et J. Bourriau (éd.), *Color, Art and Science* (Cambridge 1995) 14-15.

[2] Je signale à ce propos le passage de Plutarque (*Amat.* 759 b-c) évoquant l'infériorité de la technique à la fresque par rapport à celle de l'encaustique pour ce qui concerne leur durabilité dans le temps : *(...) ἡ γὰρ ὄψις ἔοικε τὰς μὲν ἄλλας φαντασίας ἐφ' ὑγροῖς ζωγραφεῖν, ταχὺ μαραινομένας καὶ ἀπολειπούσας τὴν διάνοιαν· αἱ δὲ τῶν ἐρωμένων εἰκόνες ὑπ' αὐτῆς οἷον ἐν ἐγκαύμασι γραφόμεναι διὰ πυρὸς εἴδωλα ταῖς μνήμαις ἐναπολείπουσι κινούμενα καὶ ζῶντα καὶ φθεγγόμενα καὶ παραμένοντα τὸν ἄλλον χρόνον (...).*

[3] L'étude des stèles de Démétrias a montré que les Grecs n'utilisaient pas seulement la technique à l'encaustique pour peindre sur des supports mobiles, mais aussi une peinture par couches et charges en surface, *a tempera*, à l'œuf (von Graeve, Helly 1987, 29). Nos connaissances et hypothèses sur les techniques de la peinture à l'encaustique sont basées sur le texte de Pline (35.149) où il énumère trois procédés pour la peinture à l'encaustique avec trois instruments (Laurie 1910, 54-68 ; W. Lepik Kopaczynska, « Le problème de l'encaustique dans l'antiquité », *Archeologia* 8 [1956] 79-99 ; Lepik-Kopaczynska 1963, 19 ; Croisille 1985, 149 n. 1-3 ; *Rec. Milliet* 15 n. 5 et 24 n. 1 ; Th. Hoppe, « Eine kleine Geschichte über Enkaustik », *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 5 [1991] 263-88 ; Levidis 1994, 454-64 ; Doxiadis 1995, 94-98). La technique à l'encaustique a été récemment identifiée sur les peintures de la tombe de la balançoire à Cyrène (Rouveret 2005, 151-55). L'utilisation de la cire punique, mentionnée par Pline (21.84 ; 33.122) et Vitruve (9.3.1), permettait la peinture à froid au pinceau, et il est possible qu'on ait ajouté à la cire un peu d'huile ou de résine pour rendre le produit plus fluide (Laurie 1910, 40-44 ; S. Colinart, « Technique picturale d'un portrait du Fayoum à l'encaustique », *in* : AIPMA 1998, 253-55).

L'emploi de la couleur et l'harmonie chromatique d'une composition sont sensiblement conditionnés par le choix du peintre de représenter une composition sur un fond blanc ou sur un fond coloré. La plupart des compositions peintes utilisent comme couleur du fond celle du support, qu'il s'agisse de la surface d'un enduit à base de chaux ou d'une surface de pierre ou de marbre. Lorsqu'il s'agit d'une peinture murale le fond blanc, ou fond « neutre », est employé d'une part pour la réalisation de grandes compositions comme celles de Vergina (« Tombe de Perséphone » et tombe de Philippe II), ou bien pour des figures monumentales comme celles représentées sur la partie supérieure de la façade de la tombe I du tumulus Bella, sur la façade de la « Tombe du Jugement » à Lefkadia, sur celle de la tombe monumentale d'Aghios Athanassios ainsi que sur les parois de la tombe à ciste 2001 de Pella. D'autre part, les mêmes fonds blancs apparaissent pour l'exécution des éléments figurés de plus petites dimensions, comme les objets peints sur les registres supérieurs d'une série de tombes à ciste féminines (Palatitsia, Pella, Aghios Athanassios, Dervéni, Aineia, Amphipolis) ou masculines (région de Pydna). Pour les représentations de grandes dimensions le fond neutre permet à l'artiste d'employer une gamme de couleurs plus nuancée, de réaliser des effets de clair-obscur plus subtils pour arriver même à créer une peinture « atmosphérique », et surtout d'évoquer l'impression de la profondeur à travers des éléments du paysage (scène de chasse sur la tombe de Philippe II). Pour les peintures de plus petites dimensions, qui représentent en général des objets, le fond blanc accentue les effets du « trompe-l'œil », suscitant l'impression que les objets peints sont réellement accrochés ou posés sur les parois des tombes. En revanche, le fond sombre et uniformément coloré favorisant les contrastes chromatiques qui attirent l'œil du spectateur, censé regarder ces peintures à une certaine distance, engendre souvent l'impression d'une certaine bidimensionnalité de la surface picturale. Le fond sombre est utilisé :

a) pour les compositions qui occupent les tympans des façades des tombes « macédoniennes » (« tombe des Palmettes », tombe d'Aghios Athanassios III, tombe de Phoinikas) ;
b) pour les compositions linéaires figurées ou le plus souvent végétales sur des frises qui ornent la façade (tombe III d'Aghios Athanassios) ou l'intérieur des tombes macédoniennes (tombe III de Vergina, tombe III d'Aghios Athanassios, tombe « macédonienne » B de Korinos) et des nombreuses tombes à ciste (Palatitsia, Pydna, Aineia, Amphipolis) ;
c) pour une série des motifs schématisés ornant les éléments architecturaux variés de la façade ou l'intérieur des tombes « macédoniennes ».

Dans la plupart des cas où le fond est sombre, les figures sont peintes sur un enduit blanc et la couleur du fond les entoure en délimitant les contours de leurs formes. Seuls quelques détails se superposent à la couleur du fond, ajoutés durant les dernières étapes de l'exécution picturale, comme nous l'avons souligné à propos des frises de la tombe III de Vergina et de la tombe III d'Aghios Athanassios. Cependant, nous avons également identifié la superposition directe des éléments figurés sur un fond coloré, technique appliquée surtout pour l'exécution des éléments architecturaux peints de petites dimensions et des motifs floraux (voir par exemple les frises à fond bleu-noir à l'intérieur de la tombe III d'Aghios

Athanassios, de Palatitsia, de la tombe « macédonienne » B de Korinos et la frise à fond rouge de la tombe A de Dervéni)[1].

L'exécution d'une peinture sur le fond neutre d'un enduit présente différents niveaux d'élaboration et de complexité. L'application des couleurs pour obtenir le modelage des formes présuppose des connaissances plus ou moins approfondies sur le rendu des ombres et des lumières. Souvent les peintres utilisent des réserves sur l'enduit blanc pour définir les zones lumineuses d'une forme ou la couleur blanche d'un objet. Un tel procédé a été largement employé pour l'exécution des peintures de la « Tombe de Perséphone », où le peintre se sert du fond neutre de l'enduit pour évoquer le volume des corps et des visages, et pour qu'il reste visible même après l'application des ombres et des zones colorées, grâce à la transparence des couches picturales. Un effet de transparence analogue a été observé sur les chevaux et les figures des cochers sur la frise de l'antichambre de la tombe III de Vergina, ainsi que pour l'exécution des figures presque monochromes sur les métopes de la « Tombe du Jugement » à Lefkadia et sur la frise aux courses hippiques de la tombe 2001 de Pella. L'assimilation de la couleur de l'enduit à l'intérieur des formes des figures humaines (voir les figures de la « Tombe du Jugement » ou celles de la tombe 2001 de Pella) ou des objets représentés sur une paroi (tombes II et III d'Aineia), se rencontre surtout sur les peintures dont l'exécution n'implique pas la technique des superpositions complexes des couches colorées opaques.

Le modelage des volumes s'effectue, dans ses grandes lignes, selon les techniques suivantes :

a) au moyen d'aplats plus ou moins étendus de couleur diluée qui établissent les carnations ou les zones ombrées, parfois renforcées par des hachures parallèles ou entrecroisées, le plus souvent en gris ou noir, d'épaisseur variable. Cette technique est surtout employée pour rendre le volume des corps humains (voir par exemple la « Tombe de Perséphone », et la tombe 2001 de Pella) ou des animaux (voir les corps des chevaux sur la tombe III de Vergina).
b) au moyen de traits colorés juxtaposés et partiellement superposés, non mélangés, qui de loin engendrent l'impression de la fusion optique. Cette technique a été mise en œuvre pour l'exécution des figures sur la façade de la « Tombe du Jugement » à Lefkadia.
c) au moyen d'une zone ombrée réalisée de manière assez simple, avec des touches de couleur uniformes d'un ton plus foncé, sur un ton plus clair. Il s'agit du procédé le plus communément rencontré sur les peintures des tombes à ciste pour la réalisation des objets variés et il s'applique également avec des variantes plus ou moins complexes pour l'exécution des draperies. Dans ces cas, les couches picturales ne laissent plus entrevoir l'enduit des parois, mais elles sont couvrantes et opaques.

Une autre technique que nous avons identifiée pour la réalisation des figures sur un enduit blanc consiste à appliquer des couches picturales opaques recouvrant entièrement le

[1] Les peintures murales de Délos, étudiées par V. Bruno, sont exécutées aussi d'après cette technique ou les figures sont peintes directement sur un fond coloré, noir ou rouge au moyen d'une couleur épaisse (Bruno 1985).

support mural (tombe I du tumulus Bella et tombe III d'Aghios Athanassios). Ici, les couleurs ne sont plus fluides, et aucune réserve n'est gardée sur la paroi. Un processus inverse est en fait adopté pour indiquer les zones lumineuses et les zones ombrées : les parties visibles des membres des corps et les visages sont d'abord colorés uniformément avec une teinte imitant la couleur chair et les carnations, sur laquelle sont ensuite indiquées les lumières au moyen de touches de couleur opaques et pâteuses plus claires. Les ombres sont dessinées avec des aplats sombres selon une technique qui privilégie la fusion des teintes et les effets du clair-obscur nuancés. Ce type de procédé est adopté aussi bien pour les figures qui sont réalisées sur un fond teinté, comme sur le tympan de la «tombe des Palmettes », où nous avons révélé la pose d'une couche uniforme grise sur l'enduit, servant de base chromatique pour les couches des couleurs suivantes. Les compositions peintes sur les surfaces de marbre ou de pierre impliquent également des techniques analogues. De fait, ici aussi les couches colorées sont opaques et pâteuses et le support n'est visible, comme fond, qu'occasionnellement (stèles de Vergina), mais jamais à l'intérieur des formes des figures ou des objets représentés. C'est ce que nous avons remarqué sur le dossier du trône de la « Tombe d'Eurydice » et sur les traverses médianes des klinés de la tombe de Potidée où l'emploi systématique du blanc de plomb a permis d'obtenir des empâtements notables de la matière picturale.

L'exécution des peintures sur une couche uniformément teintée, comme la scène de chasse sur la frise de la tombe de Philippe II et la peinture du tympan de la «tombe des Palmettes », révèle des procédés techniques plus complexes et plus longs. Sur la scène de chasse nous avons observé, d'une part, la préservation de la transparence des couches picturales, surtout en ce qui concerne la réalisation des corps humains, sans qu'il y ait pour autant des zones réservées directes sur l'enduit blanc, puisque ce dernier était recouvert d'une couche de couleur diluée de ton grisâtre. Au-dessus de cette couleur claire, que le peintre avait gardée en réserve localement pour ses zones lumineuses, les ombres étaient dessinées au moyen de petits traits gris parallèles et entrecroisés. D'autre part, le peintre a pratiqué de manière systématique la superposition des couches colorées et a posé sélectivement des sous-couches, non visibles en surface, dont le rôle est de créer un ton plus intense et plus profond pour les zones foncées. Les hachures sont employées aussi au-dessus des couches colorées pour compléter la mise en place des ombres et sur certains visages on a relevé l'emploi de traits colorés juxtaposés, technique analogue à celle employée sur les visages des figures de la «tombe du Jugement» à Lefkadia.

Sur la peinture du tympan de la « Tombe des Palmettes », les figures sont réalisées sur une sous-couche grise de valeur uniforme. Cette sous-couche, appliquée au-dessus de l'enduit final sur toute la surface picturale, représente une étape préliminaire, puisqu' elle sert de « support » au dessin préparatoire peint, qui est ensuite recouvert par les couches colorées suivantes, mais en même temps, elle représente une étape picturale décisive de l'exécution, puisqu'elle réduit l'intensité des couches picturales suivantes, et en atténue les différences tonales. La mise en œuvre systématique de superpositions multiples de couches picturales sur la composition du tympan de la « Tombe des Palmettes » représente un phénomène unique parmi les peintures de Macédoine que nous avons examinées. Il s'agit d'un système

complexe d'exécution qui présuppose des connaissances approfondies sur l'emploi de la couleur et les effets chromatiques obtenus grâce à l'usage étendu des superpositions appliqué à l'ensemble d'une composition figurée de manière à en conditionner le résultat esthétique final.

Cependant, nous rencontrons en plusieurs cas la pratique d'une superposition « simple », où sur une sous-couche noire ou grise, réalisée avec du noir de carbone, est posée une couche épaisse de bleu égyptien qui sert de fond sombre à un certain nombre des compositions figurées que nous venons d'examiner (comme par exemple, la course des chars dans l'antichambre de la tombe III de Vergina, la composition figurée du tympan de la « tombe des Palmettes » ou la frise de la tombe III d'Aghios Athanassios). Dans ces cas, la superposition répond d'une part à des exigences techniques et d'autre part à des exigences esthétiques. En posant une couche de bleu égyptien finement broyé sur une préparation blanche, les artistes obtenaient un ton vif, parfois intense, mais en raison de la nature sableuse de ce pigment et de son adhérence problématique lorsqu'il est grossièrement broyé, ils ne parvenaient pas à atteindre, même avec une couche épaisse, le bleu très foncé qu'ils semblent avoir souhaité. Ils avaient alors recours à une sous-couche opaque grise ou bleue, non visible en surface, qui leur permettait d'obtenir le ton sombre souhaité et en même temps un effet de « vibration » optique qui rompait la bidimensionnalité du fond uniforme, grâce à la différence de la texture et de la couleur de deux couches superposées. De fait, les usures de la couche bleue de surface laissaient alors voir ce fond sombre, d'autant plus que dans le cas du bleu égyptien son broyage grossier engendre des pertes considérables en raison de la dégradation ou de l'altération du liant interstitiel, ainsi que de l'abrasion de la couche bleue. En principe, l'application des sous-couches sur des surfaces étendues qui servaient de fond sombre, s'effectuait durant les premières étapes de l'exécution picturale. Cependant, comme nous l'avons souligné en plusieurs occasions, la superposition de la deuxième couche de bleu égyptien avait lieu, selon toute vraisemblance, lors des dernières étapes de la réalisation d'une composition.

C'est à des exigences analogues que répondait la couche d'ocre jaune appliquée au-dessous de la feuille d'or, technique attestée sur la dorure du trône de la « tombe d'Eurydice » et sur la kliné en bois et en ivoire de la tombe de Philippe II. D'une part, elle devait faciliter l'adhérence de la feuille métallique et d'autre part elle devait permettre d'éviter une discontinuité optique en cas d'usure ou de perte de la feuille d'or. La pratique des superpositions intentionnelles et ponctuelles des couches colorées au sein des effets chromatiques particuliers, représente une technique que les peintres anciens semblent avoir bien maîtrisée. Dans ce cas, contrairement aux sous-couches uniformes, la couche de fond qui sert de support à une couche de surface n'affecte pas l'ensemble de la technique picturale, ni l'effet esthétique global de la composition, mais produit une teinte qui enrichit localement le coloris des motifs représentés. Souvent nous rencontrons là, aussi, une finalité d'ordre pratique. Rappelons, par exemple, la superposition d'une couche de cinabre à une couche d'ocre jaune pour produire de l'orangé (tombe III d'Aineia), ou la superposition de deux rouges différents, ocre rouge et cinabre, pour infléchir la teinte rouge vers un ton plus

froid et obtenir une meilleure adhérence du cinabre, en évitant son contact immédiat avec la chaux (« Tombe des Palmettes »).

Il me semble intéressant de rappeler à ce propos l'allusion concrète que nous trouvons chez Aristote (*De sens. et sensib.* 439 b 20, 440 a 5, 440 b 15), d'une part à la pratique de la superposition des couches picturales (*ἐπιπολὴ* ou *ἐπιπόλασις*) en contexte artistique, et d'autre part aux termes techniques employés à propos de la genèse de la varieté des teintes que l'œil humain perçoit, de la juxtaposition et du mélange proprement dit des couleurs (*μῖξις, ἡ παρ' ἄλληλα θέσις*). Dans le premier passage, Aristote rapporte que les peintres pratiquent la superposition d'une couche colorée sur une couche plus claire, pour produire des teintes par « transparence »[1] : *Εἷς μὲν οὖν τρόπος τῆς γενέσεως τῶν χρωμάτων οὗτος, εἷς δὲ τὸ φαίνεσθαι δι' ἀλλήλων, οἷον ἐνίοτε οἱ γραφεῖς ποιοῦσιν, ἑτέραν χρόαν ἐφ' ἑτέραν ἐναργεστέραν ἐπαλείφοντες.* Or nous avons bien démontré que ce procédé, qu'Aristote décrit en tant que pratique picturale et non pas seulement comme phénomène de la perception optique, trouve de nombreuses applications dans la peinture macédonienne, des plus simples qui consistent à superposer deux couches colorées, aux plus complexes, où l'on arrive à en distinguer cinq (« Tombe des Palmettes »). Soulignons à ce propos que les effets de transparence s'effectuent non seulement lorsque la couche de fond est plus claire ou plus brillante, mais aussi selon un procédé inverse, qui est d'ailleurs le plus courant, et qui consiste à appliquer sur un fond sombre (noir) une couche plus claire (bleue). Le principe de cette méthode implique en fait que la couleur de la couche de fond reste visible même après l'application de la couche de surface et c'est ainsi que s'effectue le mélange dans l'œil du spectateur. Il ne faut pas entendre forcément par là une technique proche de celle du vrai « glacis », telle que nous la connaissons par la peinture de chevalet, et qui implique l'emploi de liants ou de vernis dont l'indice de réfraction est proche de celui des pigments. Il faut tenir compte de ce que ces effets peuvent également être obtenus par la superposition des couches de couleurs opaques, comme nous en avons observé des exemples sur les peintures macédoniennes. Cependant, ce procédé ne peut pas être mis en rapport avec la création de vrais effets de transparence, thématiquement parlant. De fait, la possibilité pour les peintres de reproduire, par exemple, la transparence d'une coupe en cristal se rapporte ici à leur aptitude technique à l'imitation de la texture et de la couleur d'une surface donnée, mais ne présuppose pas forcément la mise en œuvre du procédé décrit par Aristote[2]. Pline (35.45) mentionne également la technique de la superposition des couches colorées, mise en œuvre par les peintres : « Les peintres obtiennent l'éclat du minium en passant une première couche de *sandyx*, puis en superposant du *purpurissum* avec de l'œuf. S'ils préfèrent obtenir l'éclat de la pourpre, ils passent une première couche de *caeruleum*, puis lui superposent du *purpurissum* mêlé à de l'œuf »[3].

[1] Lepik-Kopaczynska 1962, 27 ; Lepik-Kopaczynska 1963, 69-70 ; Keuls 1978, 70-71 ; Rouveret 1989, 103-104.

[2] Comme le suggère A. Rouveret (Rouveret 1989, 46-47) à propos d'un tableau de Pausias qui représentait « L'ivresse buvant dans une coupe de cristal », décrite par Pausanias (2.27.3).

[3] Trad. Croisille 1985, 56.

Parmi les trois méthodes qu'envisage Aristote pour la génération des couleurs par mélange, la superposition, la juxtaposition et le mélange proprement dit, il considère ce dernier comme la solution la plus adéquate (440 b 15) : *ἀλλ' ὅτι ἀνάγκη μειγνυμένων καὶ τὰς χρόας μείγνυσθαι, δῆλον, καὶ ταύτην τὴν αἰτίαν εἶναι κυρίαν τοῦ πολλὰς εἶναι χρόας, ἀλλὰ μὴ τὴν ἐπιπόλασιν μηδὲ τὴν παρ' ἄλληλα θέσιν*. Au niveau macroscopique, la juxtaposition des traits colorés a été déjà révélée par V. Bruno sur les figures de la « tombe du Jugement » à Lefkadia[1] et nous l'avons également constatée sur la peinture de la tombe de Philippe II. Il s'avère donc que ce type de procédé constituait une pratique réellement mise en œuvre par les peintres anciens, et qui a été rapprochée, par un certain nombre des savants, du terme technique de *σκιαγραφία*[2]. Au niveau de l'observation microscopique des coupes stratigraphiques il s'avère que les peintres anciens parvenaient à produire une série de teintes au moyen de mélanges par superposition de couches colorées ou par mélange physique des pigments. D'une part il s'agit des couleurs qu'ils n'arrivaient pas à produire avec un seul pigment ou colorant, comme le mauve, le gris et l'orangé, et d'autre part, des couleurs dont les teintes pouvaient être produites par l'emploi d'un pigment minéral ou organique, mais qu'ils préféraient obtenir par mélange, soit pour des raisons pratiques, soit pour des raisons esthétiques. Dans le tableau inséré ci-dessous sont présentés les mélanges de couleurs que nous avons documentés sur les peintures macédoniennes examinées pour la production de l'orangé, du mauve/violet et du vert :

Couleur	Mélange physique des pigments	Superposition des couches colorées de haut en bas	Numéro des échantillons	Monuments
Orangé		1. Cinabre 2. Ocre jaune	NMIII.5	Aineia / Tombe à ciste III
	Cinabre+ocre jaune+sulfate de fer		LC.11	Lefkadia / « tombe des Palmettes »
Mauve/violet	Ocre rouge+noir de carbone		LC.3	Lefkadia / « tombe des Palmettes »
	Laque de garance+bleu égyptien		LB.1, LB.5	Lefkadia / « tombe des Palmettes »
		1. Ocre rouge 2. Calcite 3. Noir de carbone	LA.6	Lefkadia / « tombe des Palmettes »
	Laque de garance+bleu égyptien+cinabre		NMIII.3	Aineia / tombe à ciste III
		1. Cinabre 2. Couche composée de pourpre+bleu égyptien	AA.1	Aghios Athanassios / tombe « macédonienne » III

[1] Bruno 1977, 104 ; Rouveret 1989, 253 ; Scognamillo 1994, 5 -34.

[2] Keuls 1975, 1-16 ; Keuls 1978, 70-77. Sur la signification du terme *σκιαγραφία* voir aussi Rouveret 1989, 17-26, 50-57, 67, 117-27, 184, 230, 253-54, 263, 279 et Koch 2000, 6, 35, 138 sq., 226.

Couleur	Mélange physique des pigments	Superposition des couches colorées de haut en bas	Numéro des échantillons	Monuments
Vert	Bleu égyptien+ocre jaune		FI.11	Phoinikas / tombe « macédonienne »
	Noir de carbone+ocre jaune		FI.9	Phoinikas / tombe « macédonienne
		1. Bleu égyptien 2. Couche composée d'ocre jaune, noir de carbone, bleu égyptien, blanc de plomb	LB.6	Lefkadia / « tombe des Palmettes »
	Bleu égyptien+ocre jaune		LB.7	Lefkadia / « tombe des Palmettes »
	Bleu égyptien+ocre jaune		XRF / 27, 39, 49	Aghios Athanassios / tombe « macédonienne » III

Au-delà de ces mélanges de pigments pour produire de « nouvelles » teintes, nous avons constaté de nombreux mélanges effectués au cours de l'exécution picturale pour éclaircir ou assombrir un ton par ajout du blanc ou du noir ou pour infléchir la valeur d'une couleur par addition de quelques grains d'un pigment de teinte différente[1]. La préparation de la couleur chair par les peintres anciens, appelée *ἀνδρείκελον*, produite par mélange d'ocre rouge (*μίλτος*) avec ajout de blanc et/ou de noir, est mentionnée en nombreuses occurrences par les auteurs anciens[2]. Cependant, dans la plupart des cas où des mélanges de couleurs sont mentionnés, les textes laissent sous-entendre une sorte de « mépris » à l'égard de ces teintes « fabriquées » par rapport aux couleurs « pures » (désignées par l'adjectif *καθαρός*), explicitement par le *terminus technicus φθορὰ* qu'emploie Plutarque (*Mor.* 725 c) pour décrire l'altération qu'a subie la couleur obtenue par mélange, mot que nous trouvons dans son vocabulaire toujours avec une connotation négative[3] : *πάντα γὰρ τὰ μεμιγμένα τῶν ἀμίκτων ἐπισφαλέστερα πρὸς σῆψίν ἐστιν· ποιεῖ γὰρ ἡ μῖξις μάχην, ἡ δὲ μάχη μεταβολήν, μεταβολὴ δέ τις ἡ σῆψις· διὸ τάς τε μίξεις τῶν χρωμάτων οἱ ζωγράφοι φθορὰς ὀνομάζουσιν καὶ τὸ βάψαι « μιῆναι » κέκληκεν ὁ ποιητής, ἡ δὲ κοινὴ συνήθεια τὸ ἄμικτον καὶ καθαρὸν ἄφθαρτον καὶ ἀκήρατον.* Chez Platon (*Phil.* 53 b et 59 c) le mot

[1] Pour le mélange des pigments par les peintres voir aussi Emped. fr. 230 ; Anaxagore fr. 21 (Diels) et Platon, *Crat.* 424 d-e. Pour une discussion sur ces mélanges voir P. Struyken, « Colour Mixtures According to Democritus and Plato », *Mnemosyne* 56 (2003) 273-305 ; K. Ierodiakonou, « Empedocles on Colour and Colour Vision », *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 29 (2005) 1-37.

[2] Plat., *Rép.* 501 b ; *Crat.* 424 d-e ; Arist., *De gen. an.* 725 a ; Théophr., *De Lap.* 51.6 ; Xén., *Oec.* 10.5-6 ; Poll., *Onom.* 7.129. Sur les carnations et la couleur de *ἀνδρείκελον* voir L. Villard, « Couleurs et maladies dans la collection Hippocratique : les faits et les mots », *in* : *Couleur et vision* 45-64 ; *ead.*, « L'essor du chromatisme au IV[e] siècle : quelques témoignages contemporains », *in* : *Couleurs et matières* 43-53.

[3] Voir aussi Plut., *Mor.* 393 c et Plat., *Phil.* 51-53. Selon Plutarque (*De glor. Ath.* 346), Apollodore fut le premier peintre à pratiquer le mélange des couleurs. Sur les mélanges voir Rouveret 1989, 40 sq.

καθαρὸς est également associé à la pureté et métaphoriquement à la vérité. Tout mélange des couleurs engendre une perte de luminosité, modifie leurs propriétés optiques et par conséquent provoque une *ἀλλοίωσις*, en ce qui concerne leur qualité[1], mais en augmente en même temps la variété[2].

Les résultats des mélanges optiques de couleurs présentés par Platon dans le *Timée* (67e-68) chez Aristote (*De sens. et sensib.* 442 a 20 *sq.* ; cfr. *Métaphys.* 1057 a 18 *sq.* ; *Phys.* 188 b 21 *sq.*) et chez Théophraste (*De Lap.* 76 *sq.*) s'avèrent particulièrement ambigus et vagues en ce qui concerne l'exactitude de leurs critères de classification des teintes, et témoignent en même temps de la distance qui sépare les philosophes des pratiques réelles des peintres[3]. En fait, parmi les mélanges énumérés par Platon (*Tim.* 68 c-d) le vert (*πράσιον*) est issu du mélange du rouge (*πυρρόν*) et et du noir (*μέλαν*), tandis que le rouge résulte du mélange du jaune (*ξανθόν*) et du gris (*φαιόν*). Le philosophe conclut en effet ce passage complexe en affirmant que « ...si l'on voulait contrôler tout cela par l'expérience, c'est qu'on méconnaîtrait la différence de la nature humaine et de la divine. Car seul Dieu sait bien comme on peut mêler en un même tout, pour les dissocier ensuite, des éléments divers, et seul il est aussi capable de le faire »[4]. Aristote, dans les *Météorologiques* (374 b) où il traite du spectre solaire par rapport au phénomène lumineux de l'arc-en-ciel, distingue trois couleurs, le rouge (*φοινικοῦν*), le vert (*πράσινον*) et le mauve-violet (*ἁλουργόν*)[5], qu'il considère comme les seules que les peintres n'arrivent pas à reproduire par mélange (372 a 6-9) : *(...) ἔστι δὲ τὰ χρώματα ταῦτα ἅπερ μόνα σχεδὸν οὐ δύνανται ποιεῖν οἱ γραφεῖς· ἕνια γὰρ αὐτοὶ κεραννύουσι, τὸ δὲ φοινικοῦν καὶ πράσινον καὶ ἁλουργὸν οὐ γίγνεται κεραννύμενον· ἡ δὲ ἶρις ταῦτ' ἔχει τὰ χρώματα (...).* Et si cette observation se trouve bien confirmée pour le rouge, elle n'est guère valable pour le vert et le mauve, que les peintres anciens obtenaient au moyen de mélanges variés, comme nous l'avons vu dans les chapitres

---

[1] Sur l'importance du concept du mélange (*μῖξις, κρᾶσις*) depuis les présocratiques et leur étroit rapport avec *γέννεσις, φθορά, κίνησις, μεταβολή*, voir par exemple chez Arist., *Phys.* 224 a 21-226 b 17 ; 200 b 12-202 a 12 ; *Métaphys.* 1067 b 1 *sq.* ; *De sens. et sensib.* 446 b 28 *sq.* ; *Météor.* 378 b 28 *sq.* ; *De gen. et corr.* 319 b 31 *sq.* Plus spécifiquement sur le terme technique de *μῖξις* voir chez Arist., *De gen. et corr.* 322 b 8 *sq.* ; 327 a 30-328 b 23 ; *De sens. et sensib.* 440 a 31 *sq.* Sur la différence entre *μῖξις* et *κρᾶσις* en rapport avec *γένος* et *εἶδος*, voir Parmen. 28 D 16, 1, I (Diels, Kranz 1964, 244) ; Meliss. 30 A 5, 7 (Diels, Kranz 1964, 260) ; Emp. 31 B 8, 3 ; 21, 14 ; 22, 4 (Diels, Kranz 1964, 312, 320) ; Théophr., *De sensu* 17.59 ; 82 ; 91 ; Alex. Aphrod., *In de sens. comm.* 439 b 18. Pour un commentaire de ces termes et en particulier sur *μῖξις* et *κρᾶσις* voir Ferrini 1999, 116-19.

[2] Cfr. par exemple Emp. 31 B21, 14, I, (Diels, Kranz 1964, 320) ; Plat., *Tim.* 61 c ; Arist., *De gen. et corr.* 334 b 15 *sq.*

[3] Pour des comméntaires sur ce passage de Platon, voir W. Schultz, *Das Farbenempfindungssystem der Hellenen* (Leipzig 1904) 119 sq. ; J. I. Beare, *Greek Theories of Elementary Cognition from Alcmaeon to Aristotle* (Oxford 1906) 50 sq. ; K. Gaiser, « Platons Farbenlehre », *in* : H. Flashar, K. Gaiser (éd.), *Synusia*, Festgabe f. W. Schadewaldt (Pfullingen 1965) 173-222 ; A. E. Taylor, *A Commentary on Plato's Timeaus* (Oxford 1928) ; A. Levidis, « Why did Plato not Suffer of Color Blindness ? An Interpretation of the Passage on Color Blending in Timaeus », *in* : *Color in Ancient Greece* 9-12 ; K. Ierodiakonou, « Plato's Theories of Colours », *Rhizai* II.2 (2005) 219-33.

[4] Trad. A. Rivaud, *Platon. Œuvres complètes*, t. X, *Les Belles Lettres* (Paris 1925).

[5] Xénophane (fr. 32, 3 Diels, Kranz) distingue également les mêmes couleurs dans l'effet produit par la réfraction de la lumière : *πορφύρεον, φοινίκεον, χλωρόν.*

précédents, et que nous désignons aujourd'hui comme « secondaires », justement parce qu'elles dérivent des mélanges de couleurs « primaires »[1]. Or, il me semble qu'Aristote dans ce passage se réfère à la luminosité des couleurs de l'arc-en-ciel et peut-être aussi à leur aspect transparent qui leur confère un caractère immatériel, lequel effectivement ne pouvait pas être imité par les pigments des peintres, si l'on tient compte également de leurs limites techniques dans l'usage des liants (l'invention de la technique à l'huile permettra aux peintres de réussir des effets de transparence beaucoup plus poussés et convaincants au moyen des glacis)[2]. Le passage du *De coloribus* (792 b 15-20) d'Aristote (ou pseudo-Aristote) confirme, me semble-t-il cette hypothèse où l'auteur précise que nous devons distinguer entre les mélanges qui se produisent dans la nature et ceux réalisés par les peintres : (...) *δεῖ δὲ καὶ πάντων τούτων ποιεῖσθαι τὴν θεωρίαν μὴ καθάπερ οἱ ζωγράφοι τὰ χρώματα ταῦτα κεραννύντας, ἀλλ' ἀπὸ τῶν εἰρημένων τὰς ἀνακλωμένας αὐγὰς πρὸς ἀλλήλας συμβάλλοντας· μάλιστα γὰρ δύναιτ' ἄν τις κατὰ φύσιν θεωρῆσαι τὰς τῶν χρωμάτων κράσεις*[3].

L'ambiguïté de ce type d'études sur les couleurs et leurs mélanges, aussi bien que sur les problèmes optiques en général, considérés avant tout comme les manifestations des possibilités infinies de modification ou de transformation de la matière, ont conduit un certain nombre des chercheurs à mettre en doute la pratique réelle des mélanges par les peintres anciens ou à considérer qu'il s'agissait de procédés très peu utilisés[4]. D'après J. Cage « Perhaps the most telling indication that mixtures were not a common feature of ancient painting methods is, on the one hand, the absence of a tool for making them, namely the palette, from early painting equipment ; and, on the other, the remarkable ignorance of the principles and effects of mixtures which seem to have prevailed among educated men »[5]. Or, à la lumière des résultats que nous avons obtenus au moyen des analyses, et dont nous avons rassemblé une partie dans le tableau synoptique présenté ci-dessous, la pratique des mélanges par les peintres anciens ne peut plus être mise en question. En outre, pour ce qui concerne l'absence de la « palette » parmi les outils des artistes, il me paraît assez instructif de considérer attentivement les listes d'objets énumérés par Julius Pollux dans l'*Onomastikon* (10.83-84 et 148-149), afin de se faire une idée de la multiplicité des ustensiles et des récipients dont disposaient les peintres anciens et dont certains seraient sans doute tout-à-fait aptes à servir de « palettes », comme le plat à poissons par exemple, compte tenu de ses larges bords et de sa petite cavité centrale[6]. D'autre part, en ce qui concerne l'ignorance des savants à propos des matières techniques, il est vrai que la majorité des informations

---

[1] B. Berlin, P. Kay, *Basic Color Terms, Their Universality and Evolution* (Californie, Oxford 1969) ; Cage 1993, 34-36.

[2] Voir aussi l'hypothèse de Keuls (Keuls 1975, 16).

[3] Sur ce passage voir Ferrini 1998, 169-70.

[4] Keuls 1978, 68-69 ; Cage 1981, 8 n. 39 et 9.

[5] Cage 1981, 8.

[6] J. Pollux rapporte plusieurs verbes relatifs aux mélanges des pigments, se référant à la technique de l'encaustique (*Onom.* 7.128-129) : *κηρὸς χρώματα, φάρμακα, ἄνθη κηρὸν τήξασθαι μίξασθαι χέασθαι, χρώματα κεράσαι κεράσασθαι μίξαι συμμίξασθαι συγχέαι συγχέασθαι.* Sur l'emploi de la « palette » par les peintres anciens voir Blümner 1979, 457-68 et cf. avec Berger 1975, 173 sq.

relatives aux problèmes des mélanges ne trouvent pas de correspondances avec les mélanges réels pratiqués par les peintres, puisqu'elles se rapportent surtout à l'explication des phénomènes optiques. Cependant, Alexandre d'Aphrodisias, dans son commentaire sur les Météores d'Aristote (161.1)[1], nous fournit des informations fort intéressantes sur la production du vert et du mauve par mélange des teintes « primaires » en soulignant en même temps, à son tour, l'infériorité des couleurs « artificielles » : (...) *Ὅτι δὲ τὰ τρία τὰ προειρημένα τῆς ἴριδος χρώματα οἱ γραφεῖς μάλιστα μιμεῖσθαί τε καὶ σκευάζειν οὐ δύνανται... αὐτοφυὲς μὲν γὰρ φοινικοῦν χρῶμα τό τε κιννάβαρι καὶ τὸ δρακόντιον, ὃ τοῦ αἵματος τοῦ ζῴου·... πράσινον δὲ καὶ ἁλουργὸν αὐτοφυῆ μὲν ἥ τε χρυσόκολλα καὶ τὸ ὄστρειον, αἷμα ὂν καὶ τοῦτο πορφύρας τῆς θαλασσίας, σκευαστὰ δὲ πράσινον μὲν ἐκ κυανοῦ τε καὶ ὠχροῦ, ἁλουργὸν δὲ ἔκ τε κυανοῦ καὶ φοινικοῦ· ἀντιλάμψαντος γοῦν κυανῷ ὠχροῦ μὲν τὸ πράσινον ἀποτελεῖται, φοινικοῦ δὲ τὸ ἁλουργόν. Καὶ ἐν τούτοις δὲ πάμπολυ τὰ σκευαστὰ τῶν αὐτοφυῶν ἀπολείπεται* (...).

Le texte d'Alexandre d'Aphrodisias s'avère important sous plusieurs aspects. D'une part, il reflète sa volonté d'établir une classification des couleurs situées entre le blanc et le noir ; d'autre part, contrairement à ce que pense J. Cage[2], il nous fournit une description précise de mélanges qui attestent l'exploitation par les artistes d'un corpus des connaissances optiques qui faisait partie de leur *techne*, indépendamment de leur formation théorique ou scientifique sur les problèmes de la couleur. Par ailleurs, ces connaissances empiriques de la part des peintres dans la manipulation des mélanges trahissent des analogies significatives avec notre classification spectrale des couleurs, telle qu'elle a été établie de manière incontestable par Newton après la découverte du spectre[3]. De fait, la production du vert par mélange des pigments bleus et jaunes confirme explicitement que la place du vert, pour les peintes anciens, se situe bien entre le jaune et le bleu (*πράσινον μὲν ἐκ κυανοῦ τε καὶ ὠχροῦ*), représentant le « milieu » entre elles, de même que le mauve, obtenu par mélange du rouge et du bleu (*ἁλουργὸν δὲ ἔκ τε κυανοῦ καὶ φοινικοῦ*) se trouve au milieu de ces deux teintes primaires. Il me semble intéressant à ce propos de rappeler combien l'articulation des couleurs de l'homme du Moyen Age se trouve éloignée de nos échelles et de notre spectre moderne de coloration, comme le remarque M. Pastoureau : « Entre le blanc et le rouge se place la gamme des jaunes... Entre le rouge et le noir s'intercalent les bleus et les verts d'abord, les violets ensuite, tous sont souvent considérés comme des noirs abâtardis. Le vert se situe donc fort loin du jaune (au reste aucune « recette » médiévale ne nous dit vraiment que pour obtenir du vert il faille mélanger du jaune et du bleu), de même que le violet, sorte de sous-noir, se situe loin du

[1] *Alexandre d'Aphrodisias : Commentaire sur les Météores d'Aristote*, Traduction de Guillaume de Moerbeke (Louvain 1968) 252-54. Alexandre d'Aphrodisias avait écrit aussi un traité sur les mélanges (*Περὶ κράσεως*) où il distingue entre les mélanges des matières physiques et les mélanges purement optiques (R. B. Todd, *Alexander of Aphrodisias on Stoic Physics. A study of the De Mixtione with preliminary essays, text, translation and commentary*, Philosophia Antiqua 28 [Leiden 1976]).

[2] Cage 1981, 9.

[3] I. Newton, *Optics : or, a treatise of the reflexions, refractions, inflexions and colours of light* (Londres 1704).

rouge »[1]. Enfin, l'importance du passage d'Alexandre d'Aphrodisias réside également dans la correspondance exacte qu'il propose entre les couleurs de l'arc-en-ciel que distingue Aristote et les pigments naturels employés par les peintres, définis en tant que *αὐτοφυῆ*. C'est ainsi que la teinte du *φοινικοῦν* se matérialiserait en peinture avec du cinabre et du sang du dragon (*κιννάβαρι, δρακόντιον*) ; le *πράσινον* avec la chrysocolle et le *ἁλουργὸν* avec le *ὄστρειον*, la pourpre conchylienne. Il s'agit d'une gamme de pigments qui entrent tous dans la catégorie de *colores floridi*, que Pline considère comme les matières les plus chères utilisées en peinture et que nous examinerons en détail ci-dessous. De fait, je me demande si le caractère floride de ces pigments, que les peintres ne pouvaient pas reproduire en mélangeant des pigmens à bon marché, ne serait pas lié, justement, à la brillance des couleurs de l'arc-en-ciel d'Aristote[2].

Cette « dévaluation » des couleurs obtenues par mélange par rapport aux matériaux « purs », exprimée dans les textes anciens, représente une classification théorique qui ne s'accorde pas avec l'importance accordée aux matériaux par les peintres anciens, surtout pour la période qui nous concerne, où leurs objectifs majeurs étaient orientés vers le rendu de la troisième dimension et l'acquisition des effets du clair-obscur au sein de représentations de plus en plus réalistes. En fait, la pratique des mélanges pour ce type de représentations s'avère absolument indispensable et chaque couleur, qu'elle soit obtenue par mélange ou qu'elle soit appliquée pure, occupe sa propre place dans la « palette » du peintre pour assumer une fonction précise dans la production des teintes, des demi-teintes, des nuances et des tons variés. Les mélanges devaient représenter par ailleurs le domaine par excellence des peintres tétrachromatistes, compte tenu de la restriction de leur palette à seulement quatre pigments et le texte d'Aristote dans le *De mundo* 396 b me semble bien confirmer cette hypothèse : *Ἔοικε δὲ καὶ ἡ τέχνη τὴν φύσιν μιμουμένη τοῦτο ποεῖν. Ζωγραφία μὲν γὰρ λευκῶν τε καὶ μελάνων, ὠχρῶν τε καὶ ἐρυθρῶν, χρωμάτων ἐγκερασαμένη φύσεις τὰς εἰκόνας τοῖς προηγουμένοις ἀπετέλεσε συμφώνους* (...)[3]. Le caractère « précieux » d'une couleur ne peut donc avoir du sens qu'en contexte « décoratif », là où effectivement, comme l'exprimait avec regret Pline l'Ancien (35.4) « ...tout le monde préfère attirer les regards sur la matière utilisée plutôt que d'offrir une image de soi reconnaissable »[4].

---

[1] M. Pastoureau, « Formes et couleurs du désordre : le jaune avec le vert », *Médiévales* IV (Mai 1983) 62-73 ; *id.*, *Figures et couleurs. Etude sur la symbolique et la sensibilité médiévales* (Paris 1986) ; Pastoureau 1990, 29.

[2] Sur l'importance de la luminosité par rapport à la nuance des couleurs dans la terminologie grecque, voir M. Platnauer, « Greek Colour-Perception », *CQ* 15 (1921) 153-62 et O. Longo, « La luce nell'ottica dei Greci », *Vichiana* IV.2 (1993) 163-73.

[3] Cf. aussi avec le passage de Denys d'Halicarnasse (*Ant. Rom.* 16.3) où la pratique des mélanges semble s'opposer presque à l'emploi des couleurs éclatantes : *Αἱ ἐντοίχιοι γραφαὶ ταῖς τε γραμμαῖς πάνυ ἀκριβεῖς ἦσαν καὶ τοῖς μίγμασιν ἡδεῖαι, παντὸς ἀπηλλαγμένον ἔχουσαι τοῦ καλλουμένου ῥώπου τὸ ἀνθηρόν.*

[4] Trad. Croisille 1985, 37.

L'ECONOMIE DES MOYENS PICTURAUX CONTRE L'EMPLOI DES MATERIAUX ONEREUX

Le peintre Yannis Tsarouhis, un des artistes grecs les plus distingués de la génération des années '30[1], encourageait ses étudiants à utiliser une palette restreinte, aux couleurs « humbles », suivant, dans une certaine mesure, l'enseignement de Fotis Kondoglou[2], qui avait été imprégné par la tradition byzantine dans les techniques et les savoir-faire picturaux. Selon une anecdote racontée par ces étudiants, un jour l'un d'entre eux, regardant un tableau de Tsarouhis à peine achevé, lui demanda : « Maître, comment avez-vous obtenu cette couleur bleue sur le vêtement du marin ? » Le peintre répondit : « Mais en mélangeant du noir et du blanc, bien évidemment ». L'étudiant, qui doutait, vu l'aspect de la couleur en question, de la sincérité de sa réponse, lui demanda de nouveau : « Maître, êtes-vous certain que vous n'avez obtenu ce bleu que par mélange du noir et du blanc ? Et Tsarouhis répondit : « Mais bien sûr, je te l'ai dit, seulement par mélange du noir et du blanc ». Toutefois l'étudiant ne cessa au cours de la journée de lui adresser la même question, afin d'obtenir, à force d'insistance, une réponse qui lui parût satisfaisante : « ...Bon..., d'accord, peut-être ai-je ajouté aussi un peu de bleu ! ».

A mon tour j'ai eu l'occasion, devant une œuvre à demi-achevée d'un peintre grec contemporain, Chr. Bokoros, de poser spontanément la même question. Le tableau représentait un grenadier peint sur une préparation rouge ; un ciel azuré occupait la partie haute du tableau. Charmée par la douceur du coloris du ciel, j'ai demandé au peintre quel pigment il avait employé pour obtenir cette teinte. Ayant obtenu la même réponse que l'élève de Tsarouhis, c'est-à-dire que le « bleu » en question n'était qu'un simple mélange de noir et de blanc, j'ai d'abord refusé d'y croire, disant que cela me paraissait impossible, mais cette fois la réponse ne pouvait guère être mise en doute : une simple démonstration suffit à m'en convaincre.

L'anecdote sur Tsarouhis, reflétant la liberté laissée à l'artiste d'improviser ou de ne pas accorder trop d'importance au choix précis d'un matériau plutôt que d'un autre au cours de son travail, ainsi que mon incapacité à reconnaître à l'œil nu la nature exacte d'une couleur, autant que ma méfiance vis-à-vis d'un résultat chromatique inattendu, me donnèrent à réfléchir d'abord sur la valeur relative des informations que nous recueillons dans les sources anciennes, émanant d'auteurs non spécialistes du sujet[3], à propos de l'emploi de « palettes » précises et de techniques particulières par des peintres grecs célèbres, ensuite sur la subjectivité de nos interprétations de ces mêmes textes ainsi que sur la difficulté d'effectuer des documents peints anciens une « évaluation esthétique » sans « préjugés »,

---

[1] G. Ragias (éd.), « Yannis Tsarouhis », *in* : *Οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι, 20ος αἰώνας* (Athènes 1976) 286-327.

[2] Kondoglou 1979.

[3] Comme le signale, justement à mon avis, V. Bruno : « We must bear in mind that authors like Pliny and Cicero were anything but experts on the technical aspects of painting. Their statements on color were evidently quotations from treatises written by practising artists. At the outset, therefore, one must be prepared for the likelihood that many of the details concerning technical color problems, as they were recorded by the artists of an earlier age, might have proved less than perfectly understandable to writers of the Roman period. », Bruno 1977, 54.

qu'ils soient liés aux diverses théories sur la couleur formulées dès le XIX[e] siècle – avant que les grandes découvertes de Macédoine viennent éclairer certains aspects majeurs de cet art, qui n'avait été jusqu'alors que reconstitué à travers les textes – ou bien à notre regard trop « affecté » par la pléthore d' images polychromes tridimensionnelles qui envahissent littéralement les sociétés modernes.

Décidément, il est bien dommage que nous ne disposions d'aucun traité original sur la peinture ancienne[1] et que les sources les plus complètes qui nous sont parvenues soient indirectes et sensiblement postérieures aux artistes dont elles parlent, donc forcément écartées de la pratique artistique et vouées à une carrière purement livresque, avec le risque de conserver des usages longtemps après qu'ils soient tombés en désuétude ou d'ignorer des aspects majeurs de l'art dont ils parlent. Il ne faut pas oublier en fait – comme l'a noté le peintre A. Levidis dans sa traduction grecque commentée du trente-cinquième livre de Pline l'Ancien – que la distance qui séparait Pline l'Ancien de Polygnote est à peu près la même de celle qui nous sépare de Fra Angelico ou de Piero della Francesca[2] Et si Pline nous a offert un livre entier qui traite de la peinture ancienne malgré son caractère encyclopédique (d'importance majeure, en effet, en raison du grand nombre d'informations qu'il a accumulées sur les matériaux employés par les peintres anciens), les textes sporadiques que nous recueillons dans les traités philosophiques des auteurs grecs ou les passages isolés dans des traités rhétoriques des auteurs latins sur le sujet, sont pour la plupart difficiles à interpréter : il serait fort imprudent de les utiliser directement pour reconstruire les différents genres de la peinture ancienne, les systèmes chromatiques adoptés par les peintres grecs célèbres et leurs théories sur la couleur, ou bien de retracer une évolution linéaire de cet art qui connaîtrait son apogée au IV[e] s. av. J.-C. dans le monde grec. Par ailleurs, l'écho des jugements de deux artistes, Xénocrate d'Athènes et Antigone de Carystos, qui ont écrit des ouvrages sur la peinture, dont on arrive à reconnaître des passages chez Pline l'Ancien et Quintilien (en réalité très peu nombreux[3]), ne nous permettent, à mon avis, que d'avoir une idée très vague sur la critique de la peinture ancienne.

Plusieurs études ont traité du fameux passage sur l'emploi de quatre pigments par des peintres célèbres (Pline 35.50), où le naturaliste exprime une sorte de mépris vis-à-vis de l'emploi d'un certain nombre de pigments nouveaux, d'origine « exotique » et selon toute vraisemblance plus chers et plus éclatants, en regrettant le coloris « traditionnel » des peintres tétrachromatistes : « C'est en utilisant uniquement quatre couleurs qu'Apelle, Aétion, Mélanthius et Nicomaque, peintres célèbres entre tous, ont exécuté les immortels chefs-d'œuvres que l'on sait : pour les blancs, le *melinum* ; pour les ocres, le *sil* attique ; pour les

---

[1] Les peintres suivants avaient écrit des traités sur la peinture : Parrhasios (Pline 35.67), Apelle (Pline 35.111), Euphranor (Pline 35.129), Agatharchos (Vitruve 7, praef. 11), Mélanthios (Diogène Laërce 4.3) et Douris (Diogène Laërce 1.38). D'après Antigone de Carystos dans la Souda, Protogène et Pamphile auraient aussi écrit sur leur art, voir Pollitt 1974, 23-24 ; Jex-Blake, Sellers 1976, xl-xlii ; Rouveret 1989, 436-37.

[2] Levidis 1994, 12.

[3] V. Wilamowitz-Moellendorff, *Antigonos von Karystos, Philologische Untersuchungen* 4 (Berlin 1881) ; B. Schweitzer, *Xenokrates von Athen* (Königsberg-Halle 1932) ; Jex-Blake, Sellers 1976, xvi-xlv ; Rouveret 1989, 436-40 ; *Antigone de Caryste, Fragments*. Texte établi et traduit par T. Dorandi, *Les Belles Lettres* (Paris 2002).

rouges, la *sinopis* du Pont ; pour les noirs l'atramentum ». En effet, sa conclusion en forme de jugement nous semble très significative : « Tout était donc meilleur au temps où les ressources étaient moins abondantes. Il en est ainsi, comme nous l'avons dit plus haut, parce que c'est à la valeur matérielle, et non à la valeur spirituelle, que l'on est attentif »[1].

Il existerait donc, d'après Pline, un rapport étroit entre l'emploi des matériaux et la qualité des œuvres picturales. En effet, d'après ce jugement, le choix des matériaux onéreux qui ont une valeur matérielle *per se*, puisqu'ils attirent l'œil du spectateur grâce à leurs propriétés optiques, indépendamment de la qualité de l'exécution picturale[2], s'opposerait à l'emploi d'une palette restreinte composée de pigments plus « humbles », mais au moyen desquels les peintres habiles auraient créé des « chefs-d'œuvre ». Or, dans le premier cas ce sont les matériaux qui conditionnent l'aspect esthétique de la peinture, tandis que dans le second cas, les matériaux se présentent comme « neutres », et le résultat pictural de leur manipulation dépend du talent du peintre. Rappelons à ce propos le passage de Pline (35.92) sur le fameux tableau d'Apelle représentant Alexandre tenant la foudre, dans le temple de la Diane d'Ephèse. Il souligne « ..le lecteur doit se souvenir que tous ces ouvrages furent exécutés avec quatre couleurs ; pour payer ce dernier tableau, on ne lui compta pas des pièces d'or, on en couvrit la surface »[3]. Il s'agirait en fait d'un plaidoyer en faveur de la peinture ancienne, et d'un jugement négatif sur la peinture contemporaine, considérée comme un *ars moriens* (Pline 35.2)[4], « supplanté » par le marbre et l'or. Un tel jugement est déjà exprimé par Vitruve (7.5.7)[5], et l' on en trouve encore des échos chez d'autres auteurs latins, actifs entre la deuxième moitié du I^er^ s. av. J.-C. et du I^er^ s. ap. J.-C., dans des passages critiques sur le luxe et la cupidité (*luxuria, auaritia*)[6] que reflétait la décoration somptueuse des villas romaines (en particulier chez Sénèque, *Epistulae* 86.6 ; 114.9 ; 115.9 et Varron, *Res Rusticae* 3.2.3-4, ou encore dans la diatribe de Pétrone (*Satyricon*, 2.88.119) contre l'influence « pernicieuse » du style asianique[7]. Dans ces cas-là toutefois, comme l'a démontré A. Rouveret[8], il ne s'agirait que de métaphores picturales dans un contexte spécifiquement

[1] Trad. Croisille 1985, 58. Sur l'attitude négative de Pline par rapport à la peinture de son temps, cette fois par rapport à sa fonction liée au support sur lequel elle est exécutée (35.118), voir Croisille 1985, 227 n. 1-2.

[2] Chez Vitruve (7.5.8) nous retrouvons quatre des six pigments florides énumérés par Pline (le cinabre, la chrysocolle, la pourpre et le bleu d'Arménie ; au lieu de *purpurissum* il y a l'*ostrum*, 7.13.1) et un commentaire analogue à propos de l'abus des couleurs (7.5.8) : « Lorsqu'on fait un revêtement avec ses couleurs, même si elles n'ont pas été artistement posées, elles éblouissent le regard ; et, du fait qu'elles sont coûteuses, il est expressément stipulé dans les contrats qu'elles sont fournies par le propriétaire et non point par l'entrepreneur. » (*Vitruve CUF* 26).

[3] Trad. Croisille 1985, 76.

[4] Rouveret 2002, 102.

[5] « ..ce succès que les anciens, ne ménageant ni leur peine ni leur application, s'efforçaient d'obtenir par leur talent, on y atteint aujourd'hui par les couleurs et leur apparence séduisante, et si autrefois les œuvres s'imposaient par la finesse du travail de l'artiste, aujourd'hui, c'est la somme dépensée par le propriétaire qui leur vaut le prestige » (*Vitruve CUF* 26).

[6] Voir commentaire intéressant sur ce problème chez Isager 1991, 221-29.

[7] Pline considère la *luxuria* comme un produit de la conquête de l'Orient au II^e^ s. av. J.-C. (Isager 1991, 225). Sur l'opposition entre les orateurs asianistes et atticistes voir Rouveret 1989, 424-25 n. 107 avec bibliographie.

[8] Rouveret 1989, 424-60.

rhétorique, où les artistes ne sont cités que pour les besoins de la démonstration, les beaux-arts ne servant que de parallèles pour indiquer l'opposition entre asianistes et atticistes, selon les préférences de chaque auteur.

Antérieurement à Pline on trouve dans le *Brutus* (70) de Cicéron une mention relative à l'emploi de quatre couleurs, toutefois sans précisions sur la nature des pigments ; mais les peintres dont il parle appartiennent à une génération antérieure par rapport à celle des peintres mentionnés par Pline, et la limitation de leur « palette » à quatre couleurs semblerait, contrairement au jugement de Pline, avoir limité aussi les possibilités plastiques de leur art : « ...Zeuxis, Polygnote et Timanthe, et les artistes qui se sont limités à quatre couleurs font l'objet de nos louanges pour les formes et le dessin, mais chez Aétion, Nicomaque, Protogène, Apelle désormais tout est parfait »[1]. La plus ancienne caractérisation des quatre couleurs en tant que simples (*ἁπλᾶ*) se trouve chez Théophraste dans le *De sensu* (73.1) où il reprend une classification de Démocrite (*τῶν δὲ χρωμάτων ἁπλᾶ μὲν λέγει τέτταρα, λευκὸν... μέλαν... ἐρυθρὸν... χλωρόν*)[2]. Cependant, un peu plus loin dans ce même texte, Théophraste (*De sensu* 79.1) précise que selon d'autres auteurs les couleurs simples se limitent au blanc et au noir (*οἱ γὰρ ἄλλοι τὸ λευκὸν καὶ τὸ μέλαν ὡς τούτων ἁπλῶν ὄντων μόνων*). Il me semble intéressant de retrouver chez Denys d'Halicarnasse (*De Isaeo* 4.3 *sq.*) la notion de la « simplicité » dans l'application des couleurs sur les peintures anciennes, par opposition à la richesse du coloris obtenue grâce aux mélanges et aux techniques plus élaborées dont témoignent les peintures ultérieures : « *εἰσὶ δή τινες ἀρχαῖαι γραφαί, χρώμσι μὲν εἰργασμέναι ἁπλῶς καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν, ἀκριβεῖς δὲ ταῖς γραμμαῖς καὶ πολὺ τὸ χαρίεν ἐν ταύταις ἔχουσαι. Αἱ δὲ μετ' ἐκείνας εὐγράμμοι μὲν ἧττον, ἐξειργασμέναι δὲ μᾶλλον, σκιᾷ τε καὶ φωτὶ ποικιλλόμεναι καὶ ἐν τῷ πλήθει τῶν μειγμάτων τὴν ἰσχὺν ἔχουσαι* »[3]. La mise en relation de l'emploi des « couleurs simples » avec les peintures « anciennes » est reprise par Quintilien (*Inst. Or.* 12.10.3) : « Les premiers dont les œuvres ne méritent pas seulement d'être vues en raison de leur ancienneté sont, dit-on, Polygnote et Aglaophon, peintres illustres dont les couleurs simples (*simplex color*) ont encore aujourd'hui tant d'amateurs qu'ils préfèrent ces rudiments, qui ne sont pour ainsi dire que le début de l'art à venir, aux artistes illustres qui parurent par la suite, ce qui, à mon sens, ne se comprend que par l'effet d'une sorte de coterie »[4]. Dans ce passage, Polygnote, un peintre « tétrachromatiste » selon le classement de Cicéron, se présente comme ayant employé des couleurs « simples », de même qu'Aglaophon, compté par Pline (35.60) parmi les artistes illustres, « mais pas au point que nous devions nous attarder sur eux... ». D'après un autre passage de Plutarque (*De defectu orac.* 436 b) Polygnote utilise les quatre pigments

[1] Trad. Rouveret 1989, 431.

[2] Chez Aëtius Dox. (*De plac. rel.* 313) et Stobée (*Anth.* 1.16.1) nous retrouvons la théorie, attribuée à Empédocle, qui met en rapport les quatre couleurs avec les quatre éléments.

[3] « On possède des peintures anciennes réalisées avec des couleurs simples et sans le chatoiement de tonalités mais dont les lignes sont d'une extrême perfection et qui présentent beaucoup de charme. Les peintures qui leur succèdent leur sont inférieures pour le dessin mais présentent une technique beaucoup plus élaborée grâce au chatoiement des ombres et des lumières, et elles tirent leur force de la richesse des coloris » (trad. Rouveret 1989, 41-42).

[4] Trad. *Rec. Milliet* 81.

des tétrachromatistes et il pratique en même temps des mélanges « ...*"γράψε Πολύγνωτος, Θάσιος γένος, Ἀγλαοφῶντος υἱὸς περθομέναν Ἰλίου ἀκρόπολιν" ὡς ὁρᾶται γράψας· ἄνευ δὲ φαρμάκων συντριβέντων καὶ συμφθαρέντων ἀλλήλοις οὐδὲν ἦν οἷόν τε τοιαύτην διάθεσιν λαβεῖν καὶ ὄψιν. ἆρ' οὖν ὁ βουλόμενος ἅπτεσθαι τῆς ὑλικῆς ἀρχῆς, ζητῶν δὲ καὶ διδάσκων τὰ παθήματα καὶ τὰς μεταβολάς, ἃς ὤχρᾳ μιχθεῖσα σινωπὶς ἴσχει καὶ μέλανι μηλιάς, ἀφαιρεῖται τὴν τοῦ τεχνίτου δόξαν* ». Enfin, Elien (*Hist. var.* 2.2) mentionne l'emploi du blanc des tétrachromatistes (*τὴν μηλιάδα*) par Zeuxis. Il semblerait en fait, que les « quatre couleurs » employées par les peintres tétrachromatistes et les couleurs caractérisées en tant que « simples » expriment un même concept, qui est lié à l'économie des moyens picturaux et à une esthétique qui caractérise les peintures « anciennes ».

Les apparentes contradictions dans les textes de Pline et de Cicéron[1], ainsi qu'un certain nombre d'informations ambiguës que nous recueillons chez Pline à propos des matériaux qu'employaient les peintres tétrachromatistes[2], donnent à penser, à mon avis, que des classements de ce genre ne correspondent pas à des réalités historiques exactes, mais reflètent assez vaguement deux « tendances » artistiques majeures, l'une représentée par les peintres se servant d'une gamme restreinte de couleurs, qu'il s'agisse des quatre couleurs mentionnées par Pline et Cicéron ou des couleurs « simples » mentionnées par Denys d'Halicarnasse et Quintilien, l'autre impliquant la mise en œuvre de techniques plus complexes et l'utilisation d'une gamme de couleurs plus riche. A. Rouveret remarque justement qu'il faut tenir compte de la chronologie des textes et considérer que Pline connaissait le texte de Cicéron et que selon toute vraisemblance il le reprend en le corrigeant[3]. Cependant, il s'avère impossible, et il serait d'ailleurs vain, à mon avis, de chercher forcément à distinguer une vérité unique parmi ces textes sporadiques et ambigus, compte tenu de notre ignorance totale des œuvres peintes réalisées par des artistes antérieurs à la deuxième moitié du IV^{e} s. av. J.-C. Et si nous devions reconstituer une évolution de l'emploi de la couleur dans la peinture ancienne, il me paraîtrait plus raisonnable en tout cas d'imaginer la mise en œuvre

---

[1] Je partage à ce propos l'avis de V. Bruno « ...the comparison of statements by Pliny and Cicero on a matter as techninal as the four-colour palette is quite likely to create controversy where none may have existed in the minds of the ancients themselves. And, of course, this is exactly what happens. » (Bruno 1977, 54) et de J. Cage : « Whether or not Pliny in the first century was aware of the philosophical arguments relating colours to elements, and chose his four pigments according to those arguments, there is little reason to think that they were ever in the minds ot the fourth-century BC painters. » (Cage 1993, 29).

[2] Je mentionne le problème qui se pose chez Pline à propos d'Apelle, qui bien qu'il soit classé parmi les peintres tétrachromatistes (35.50) qui se servaient uniquement de quatre couleurs « austères » pour la réalisation de leurs œuvres – craie de Mélos, sil Attique, terre de Sinope et noir *atramentum* – semble avoir aussi bien utilisé des couleurs « florides » selon un autre passage de Pline (35.97), où il vante le peintre pour une de ses inventions qui n'a pu être imitée par personne : « c'est celle qui consistait, une fois ses tableaux terminés, à y passer une couche d'*atramentum* si légère que, formant une surface réfléchissante, elle produisait une couleur blanche due à l'éclat lumineux, tout en constituant une protection contre la poussière et les saletés ; elle n'était visible que de tout près, mais même en ce cas, grâce à un savoir-faire accompli, elle empêchait que l'éclat des couleurs ne blessât la vue – comme si l'on regardait au travers d'une pierre spéculaire – ; et de loin le même procédé donnait, sans que l'on s'en aperçut, un ton plus sombre aux couleurs trop éclatantes » (Trad. Croisille 1985, 78). Voir le commentaire de J. Cage (Cage 1981, 5-6). Dans un autre passage de Pline (35.43), Apelle emploie le noir d'ivoire (*elephantinum*) et pas l'*atramentum*.

[3] Rouveret 1989, 435.

de techniques de plus en plus sophistiquées par les peintres de la génération d'Apelle, et un emploi des couleurs de plus en plus complexe afin de parvenir à des représentations réalistes, dont nous trouvons d'ailleurs le reflet sur les peintures macédoniennes du IV[e] s. av. J.-C. Il ne faut pas oublier, en outre, la préoccupation traditionnelle ou même l'obsession des auteurs anciens[1], et de Pline en particulier, concernant le degré du réalisme (*similitudo*) atteint par les peintures « anciennes » (Pline 35.84-85 ; 35.88-89 ; 35.95 ; 35.103)[2], obsession qui se reflète également dans les anecdotes sur les rivalités des peintres (35.65-66 ; 35.72 ; 35.81-83). En fait, son avis défavorable sur la peinture de son temps est lié, justement, à cet abandon progressif de la représentation réaliste.

Le terme du « tétrachromatisme », employé par Pline pour désigner les artistes les plus célèbres va de pair avec la distinction du naturaliste (35.30) entre deux catégories des couleurs (en réalité il s'agit des pigments) : les couleurs « florides » et les couleurs « austères », qui peuvent être obtenues soit par nature soit par mélange[3]. La gamme des pigments qui pouvait offrir des couleurs éclatantes (*floridi*), par nature, est peu nombreuse et elle comprend trois pigments organiques, le *cinnabaris*, l'*indigo* et le *purpurissum* et trois pigments inorganiques dérivant de minéraux naturels, l'*armenium*, le *minium* et la chrysocolle. Il s'agit de trois pigments rouges ou de dérivation rouge[4], d'un bleu-mauve, d'un bleu et d'un vert, qui sont susceptibles de créer des teintes fortes et éclatantes : les trois pigments organiques produisent une variation de teintes rouges allant du rouge sanguin (*cinnabaris*)[5] au mauve-rose (*purpurissum*), tandis que l'*indigo* donne des tons plus froids,

[1] Sur l'appréciation des œuvres selon le réalisme ou le naturalisme de la représentation par Xénocrate, voir Rouveret 1989, 438-39.

[2] « In all these instances Pliny makes himself the judge of the quality of works of art. His criterion for good art is the greatest possible realism, the greastest possible likeness with nature (*similitudo*). Sometimes Pliny bases his opinion on his own experience of the works of art, and it is reasonable to believe that Pliny stands by his own opinion. », Isager 1991, 136-37.

[3] La traduction de ce passage reste à mon avis problématique, notamment en ce qui concerne les couleurs *minium* et *cinnabaris*. Je préfère la traduction de H. Rackham (*Pliny. Natural History vol. IX libri XXXIII-XXXV* [Londres 1961] 283) : « Some colours are sombre and some brilliant, the difference being due to the nature of the substances or to their mixture. The brilliant colours, which the patron supplies at his own expense to the painter are cinnabar, Armenium, dragon's blood, gold –solder, indigo, bright purple ; the rest are sombre. ». Sur la confusion entre *cinnabaris* et *minium*, voir Zehnacker 1983, 203-204.

[4] Sur l'importance qu'occupait la couleur rouge dans la peinture murale romaine voir Guichard, Guineau 1990, 246-49 et pour une discussion plus approfondie sur ce sujet voir Cage 1993, 16-27. L'emploi du rouge par les Romains, en tant que « couleur de la lumière », représente une attitude qui ne semble pas dériver de la peinture grecque. Cependant nous pouvons voir dans l'emploi fréquent d'un rose vif employé comme couleur de fond depuis la fin du IV[e] s. av. J.-C. sur les peintures et plus tard sur les vases polychromes, un antécédent de cette tendance à l'emploi systématique des couleurs chaudes comme fonds, qui rompt avec la pratique du fond sombre, tributaire du contexte de la sculpture (E. Walter-Karydi, « Das Kolorit des Reliefgrundes in der archaischen und der klassischen Plastik der Griechen », *in* : *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur* [Munich 2003] 180-85).

[5] Il s'agit d'un colorant d'origine végétale, la seule couleur de teinte rouge mentionnée par les textes qu'Augusti n'a pas identifiée à Pompei (Augusti 1967, 92). Dans cette traduction on ne voit pas clairement si le minéral cinabre correspond au minium, tandis que Pline par *cinnabaris* entend ici le « sang de dragon », qui est la gomme-résine provenant de la partie externe des fruits d'un palmier (*Calamus Drago Wild*), et qui se présente sous l'aspect d'une poussière rouge vermillon (Zehnacker 1983, 204).

d'un bleu-violet vif à un bleu foncé presque noir[1] ; le *minium* offre un ton de rouge particulièrement brillant dont la meilleure qualité, d'après Pline (33.114) aurait « la couleur écarlate de kermès »[2] ; l'*armenium* et la chrysocolle enfin, deux pigments à base de cuivre et qui se trouvent associés dans la nature, produisent respectivement des tons de bleu, bleu-vert et de vert[3]. D'après Théophraste (*De Lap.* 39) : « (...) *καὶ κύανος αὐτοφυὴς ἔχων ἐν ἑαυτῷ χρυσοκόλλαν* ». Cependant, il me semble intéressant de relever le point suivant. Bien que Pline se réfère à des pratiques de son temps qui devaient concerner plutôt des artisans décorateurs que de grands peintres, qui auraient sans doute choisi et préparé leurs matériaux à l'avance[4], on constate que la plupart de ces pigments sont rares ou même absents sur les peintures murales romaines. Parmi les laques organiques mentionnées par Pline et Vitruve une seule, le *purpurissum*, a été identifiée par S. Augusti à Pompéi dans un certain nombre d'échantillons de pigments bruts mais pas sur des peintures murales. L'auteur suppose, en effet, que l'emploi de ce colorant était plutôt réservé à la décoration des vases polychromes, réalisés avec des techniques à sec, et utilisant un liant organique[5]. Par ailleurs H. Béarat après avoir effectué plus de 550 analyses sur des échantillons qui proviennent de quatorze sites romains de Suisse n'a pas identifié de colorants organiques. L'hématite diluée dans du blanc fut employée pour obtenir des teintes roses, tandis que les teintes violettes résultaient de mélanges variés d'hématite avec des pigments verts, bleus ou rouges[6]. Il existe cependant des cas où l'on a identifié la laque de garance, sur des fragments de peintures murales provenant de Stabies et de Vaison-la Romaine[7]. En ce qui concerne l'emploi de la chrysocolle et de l'*armenium*, nous avons déjà souligné dans le chapitre précédent la présence rarissime de la malachite sur les peintures romaines et l'emploi quasi

---

[1] Il s'agit d'un colorant d'origine végétale, tiré de la plante *indigofera tinctoria* originaire des Indes (il existe de nombreuses espèces d'*indigofera* selon le lieu de leur culture ; voir J. André, J. Filliozat, *L'Inde vue de Rome* [Paris 1986] 30-31 et 341 n. 21 et 22 ; Cannon 1997, 66-67 ; J. Balfour-Paul, *Indigo* [Londres 1998]). Augusti précise la différence entre l'*indicum purpurissum* qui donne une teinte violette et l'*indico atramentum* qui est bleu-noir (Augusti 1967, 71-72 ; M. Zerdoun Bat-Yehouda, *Les encres noires au Moyen Age* [Paris 1983] 78 n. 3 et 331) ; voir aussi *Rec. Milliet* 13 n. 22 et *Vitruve CUF* 167-68 n. 3, avec bibliographie. Pline (33.163 et 35.46) nous informe sur le prix particulièrement élevé de l'*indicum* et de ses falsifications. Il nous apprend encore que ce colorant était employé en peinture pour délimiter les ombres, et qu'il ne supporte pas un enduit frais (comme d'ailleurs la plupart des colorants organiques).

[2] Trad. Zehnacker 1985, 114.

[3] Sur les vertus du vert dans l'antiquité, voir J. Trinquier, « Confusis oculis prosunt uirentia (Sénèque, *De ira* 3. 9. 3) : les vertus magiques et hygiéniques du vert dans l'Antiquité », *in* : *Couleurs et vision* 97-128.

[4] Il suffit de se rappeler l'anecdote de Pline sur les visites d'Alexandre le Grand dans l'atelier d'Apelle où ce dernier lui conseillait gentiment de se taire, en disant qu'il faisait rire aux garçons qui broyaient les couleurs (Pline 35.86). A ce propos voir la remarque de Corso 1988, 327 n. 30.1. D'autres versions de cette anecdote ont été racontées par Elien, *Hist. var.* 2.2 (Zeuxis et le Mégabyze) et Plutarque, *Quomodo adul.* 58 d (Apelle et le Mégabyze).

[5] Des analyses effectuées sur des vases polychromes d'Arpi, dont le fond est entièrement recouvert d'une teinte rosâtre intense ont révélé l'emploi de la *Rubia Tinctorum*, une laque d'origine végétale employée comme un substitut de la vraie pourpre (Meucci 1995, 305-306).

[6] Béarat 1997, 19 ; L'auteur a identifié quatre variantes pour obtenir le violet : 1) hématite, 2) hématite + céladonite, 3) hématite + bleu égyptien, 4) hématite + *minium* + bleu égyptien.

[7] Guichard, Guineau 1990, 245-54.

exclusif des terres vertes, tandis que l'*armenium*, le bleu d'azurite n'apparaît jamais sur une peinture murale, ni hellénistique, ni romaine. En fait, le seul pigment parmi les couleurs « florides » qui a été effectivement employé par les peintres romains est le *minium* de Pline, qui correspond au rouge cinabre. Il me paraît assez raisonnable de s'interroger à ce propos sur la signification de cette catégorisation stricte de Pline et sur sa validité en contexte artistique. Car malgré les différences dans la composition (origine minérale ou organique) et la texture des pigments « florides », que nous avons examinées plus haut, ils se caractérisent tout de même par une propriété commune : leur instabilité et leur incompatibilité avec la technique de la fresque. Ayant démontré dans le chapitre précédent la grande importance qu'accordaient les peintres aux propriétés de leurs matériaux, je me demande si l'absence des pigments « florides » de la palette des peintres ne s'expliquerait pas non seulement à cause de leur prix élevé, mais surtout en raison des problèmes qu'entraînaient leur manipulation et leur application. Il s'agirait alors d'une exclusion délibérée, de la palette des peintres, de ces matériaux « luxueux » et éclatants, mais peu résistants et problématiques. Je rappelle que même l'emploi du cinabre, le seul pigment largement attesté sur les peintures romaines, nécessitait une série de précautions qui sont signalées par Vitruve (7.9.2-3)[1], et leur emploi devait être, en quelque sorte, imposé par les riches particuliers qui désiraient reproduire dans leurs villas somptueuses la grandeur monumentale et l'aspect fastueux des édifices publics, en simulant à travers l'éclat des couleurs « florides » les variétés de pierres les plus rares[2].

Compte tenu de l'éloignement de Pline par rapport à la manipulation pratique des couleurs par les peintres ainsi que d'un certain nombre d'informations imprécises concernant les proprietés des pigments[3], je pense que l'on aurait intérêt, avant de se lancer dans l'interprétation de ses catégorisations, à en relativiser la validité absolue en essayant de les croiser avec les connaissances dont nous disposons aujourd'hui grâce à l'étude de la documentation archéologique. Pline lui-même – comme nous venons de le noter à propos d'Apelle qui, tout étant classé parmi les peintres tétrachromatistes se trouve employer en même temps des couleurs « florides » – n'est pas toujours très rigoureux dans le choix de ses termes techniques. Je signale à titre d'exemple que le terme d'*austerus* est utilisé pour

[1] « ...dans les lieux ouverts, c'est-à-dire les péristyles, les exèdres ou les autres pièces du même genre, où le soleil peut faire pénétrer ses rayons et la lune son éclat, dès qu'un endroit peint de cinabre en est touché, celui-ci s'altère, et, ayant perdu sa vertu colorante, il noircit... Mais si l'on est plus avisé et que l'on désire que le revêtement peint de cinabre conserve sa couleur, quand le mur aura été peint et qu'il sera sec, on y étendra avec un pinceau de la cire punique fondue au feu et additionnée d'un peu d'huile....c'est ainsi que l'on traite les statues nues en marbre, et ce procédé se nomme en grec ganosis » (*Vitruve CUF* 31-32).

[2] Signalons le rapport qui existe entre l'apparence des couleurs « florides » et des pierres précieuses ou semi-précieuses : la malachite est encore aujourd'hui employée dans l'orfèvrerie comme pierre semi-précieuse, la couleur de l'azurite se rapproche de celle du saphir, tandis que la forme cristalline du cinabre renvoie à la couleur profonde du rubis, de même que certaines nuances de la pourpre, décrites en tant que *rubens* ou *amethysti color* (Pline 9.134-135).

[3] Voir par exemple les erreurs dans sa classification des pigments entre naturels et artificiels (35.30), où il considère tous les pigments à base des métaux (malachite, azurite etc.), l'ocre et l'*atramentum* en tant qu'artificiels, alors qu'ils sont, au contraire, d'origine naturelle.

désigner une nuance de pourpre, considérée comme la couleur floride par excellence (Pline 9.134). En fait, à mon avis, les termes « floride » et « austère » se réfèrent plus généralement à l'impression qui nous est transmise par un certain mode d'emploi des couleurs, qui ne dépend pas forcément de la nature du pigment utilisé mais surtout de sa manipulation. L'hypothèse émise par Lepik-Kopaczynska[1] selon laquelle les couleurs « florides » seraient employées en tant que glacis, pour créer des « transparences », ne trouve aucune confirmation pratique. Je ne crois pas non plus à la distinction des couleurs, *a priori*, selon l'appréciation du degré de leur luminosité, ou leur pureté[2], puisque la saturation d'une teinte ou sa brillance dépend, pour la plupart des cas, de son broyage plus ou moins fin et de la technique de son application. Signalons, par exemple, que l'indigo est une couleur noirâtre à reflets violacés lorsqu'il est pur et qu'il prend une teinte gris-verdâtre lorsqu'il est mêlé de blanc, tandis que certaines nuances de la pourpre peuvent donner également des tons très foncés. La malachite et l'azurite lorsqu'ils sont finement broyés, prennent une teinte grisâtre. La laque de garance, le substitut bon marché de la pourpre, présente des nuances fort lumineuses, même plus saturées que celles de la pourpre lorsque cette dernière est employée en tant que pigment sur une surface murale, et très souvent il reste impossible de distinguer macroscopiquement entre un rouge vif obtenu avec une ocre rouge très pure et un rouge cinabre, même pour un œil très expert. Il ne faut pas oublier par ailleurs qu'il n'y a pas de couleur isolée et qu'une couleur ne vient jamais seule. Elle ne fonctionne que pour autant qu'elle est associée ou opposée à une ou plusieurs autres couleurs, et son statut ne peut être saisi que dans un ensemble documentaire donné.

Le terme « floridus », qui correspond au grec *ἀνθηρός*, est directement associé dans les textes grecs à la teinture des étoffes au moyen de la pourpre conchylienne et par conséquent renvoie directement au statut de luxe que conféraient les habits pourpres à ceux qui les portaient, selon une coutume qui tire son origine, sans aucun doute, de l'Orient. En effet, c'est le verbe *ἀνθέω* qu'emploie Xénophon dans la *Cyropédie* (6.4.1), pour décrire l'armée barbare vêtue de pourpre et d'or, et chez Euripide dans *Iphigénie en Aulide* (v. 73-74), le mot *ἀνθηρὸς* se trouve également associé aux habits luxueux des barbares. En une occurrence nous avons retrouvé le mot *ἄνθος* chez Platon (*Rép.* 557 c), pour désigner un habit orné de couleurs et de nombreuses fois chez Aristote (*Météor.* 375 a ; *De color.* 792 a et 794 b) pour indiquer les colorants employés pour teindre la laine[3]. Nous rencontrons *ἀνθηρὸς* chez Elien (*De nat. anim.* 6.19), et Athenée (*Deipn.* 14. 20) utilise l'opposition *ἀνθηρὸς/αὐστηρὸς* dans un discours à propos de l'*ethos* élevé et de la dureté des gens de Milet, qui se reflète dans la musique ionienne : *διόπερ οὐδὲ τὸ τῆς Ἰαστὶ γένος ἁρμονίας οὔτ' ἀνθηρὸν οὔτε ἱλαρόν ἐστιν, ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρόν, ὄγκον δ' ἔχον οὐκ ἀγεννῆ·* Signalons enfin que chez Aristote *αὐστηρός* s'oppose presque toujours au *γλυκύς*, à

[1] Lepik-Kopaczynska 1958, 82 sq.

[2] Rouveret 1989, 258-59. Plutarque (*Quomodo adul.* 54 e) rapporte que des mélanges s'effectuaient aussi aves des couleurs « florides » : « *οἱ γραφεῖς ἀνθηρὰ χρώματα καὶ βάμματα μιγνύουσι* ».

[3] Il me semble intéressant de noter que nous retrouvons dans le lexique du IX^{ème} s. ap. J.-C. édité par Photius la signification du mot anthos liée à la teinture de la laine et à la pourpre : *Ἄνθος· τὸ χρῶμα καὶ τὸ βάμμα τοῦ ἐρίου.*

propos du vin, et s'associe alors à la saveur (*Probl.* 873 a ; *De sens. et sensib.* 442 a ; *Top.* 111 a).

Dans ces conditions il apparaît assez clairement, me semble-t-il, que les termes *ἀνθηρὸς* et *αὐστηρὸς* ne dérivent pas d'un langage « pictural », mais qu'ils sont employés pour évoquer, dans le premier cas, un sentiment ou une situation plutôt « agréable », liée au luxe, à l'abondance, à la variété ou à la douceur, et dans le deuxième cas, un comportement ou un langage plutôt « réservé », voire dur, ou encore une saveur « amère ». Or, pour revenir aux termes latins « floridus » et « austerus » employés en contexte pictural, ils suggèrent également, d'une manière assez générale, l'abondance et le luxe[1] par opposition à la simplicité et la sobriété, qui se traduisent sur les peintures, d'une part, par l'emploi des pigments vivaces appliqués en couches saturées et uniformes pour des peintures à caractère plutôt décoratif, et d'autre part par l'application de pigments dont la manipulation et les mélanges permettent d'obtenir des effets chromatiques nuancés et de réussir à suggérer le clair-obscur et évoquer la *similitudo*. Je signale à cet égard, un passage du dialogue entre Adimanthe et Socrate dans la *République* (Platon, *Rép.* 420 c-d) où ce dernier, exprime sa préférence pour la couleur noire, lorsqu'il s'agit de peindre les yeux d'une statue, au lieu de la pourpre, qui malgré l'extraordinaire « beauté » de son coloris s'avère impropre pour un usage pictural. De fait, lorsqu'il s'agit d'évoquer par la couleur la ressemblance[2], la « valeur » du matériau ne représente pas une vraie qualité : *ὥσπερ οὖν ἂν εἰ ἡμᾶς ἀνδριάντα γράφοντας προσελθών τις ἔψεγε λέγων ὅτι οὐ τοῖς καλλίστοις τοῦ ζῴου τὰ κάλλιστα φάρμακα προστίθεμεν – οἱ γὰρ ὀφθαλμοὶ κάλλιστον ὂν οὐκ ὀστρείῳ ἐναληλιμμένοι εἶεν ἀλλὰ μέλανι – μετρίως ἂν ἐδοκοῦμεν πρὸς αὐτὸν ἀπολογεῖσθαι λέγοντες· Ὦ θαυμάσιε, μὴ οἷον δεῖν ἡμᾶς οὕτω καλοὺς ὀφθαλμοὺς γράφειν, ὥστε μηδὲ ὀφθαλμοὺς φαίνεσθαι, μηδ' αὖ τἆλλα μέρη, ἀλλ' ἄθρει εἰ τὰ προσήκοντα ἑκάστοις ἀποδίδοντες τὸ ὅλον καλὸν ποιοῦμεν*·[3].

---

[1] Nous signalons l'affinité des mots *ἀνθηρὸς* et « floridus » pour ce qui concerne leur rapport avec l'orient, le mot grec renvoyant à la *tryphe* des barbares comme elle se reflète dans leurs costumes, et le mot latin suggèrant le caractère « excessif » du style asianique, en contexte rhétorique.

[2] Voir aussi le passage de Platon dans le *Cratylus* 424 c à propos du réalisme de la peinture : *(...) οἱ ζωγράφοι βουλόμενοι ἀφομοιοῦν ἐνίοτε δὲ ὄστρεον μόνον ἐπήνεγκαν ὁτιοῦν ἐνίοτε ἄλλο τῶν φαρμάκων, ἔστι δὲ ὅτε πολλὰ συγκεράσαντες οἷον ὅταν ἀνδρείκελον σκευάζωσιν ἢ ἄλλο τι τῶν τοιούτων – ὡς ἂν, οἶμαι δοκῇ ἑκάστη ἡ εἰκὼν δεῖσθαι ἑκάστου φαρμάκου (...).*

[3] Sur ce passage voir O. Primavesi, « Farbige Plastik in der antiken Literatur ? Vorschläge für eine differenzierte Lesung », *in* : *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur* (Munich 2003) 219-37 et Rouveret 2006, 17-28. Le même concept est exprimé dans le dialogue entre Sophocle et un maître d'école, rapporté par Ion de Chios (Ath., *Deipn.* 13.81.14 *sq.*) à propos de la couleur des joues d'un jeune servant : *εἰ γὰρ ὁ ζωγράφος χρώματι πορφυρέῳ ἐναλείψειε τουδὶ τοῦ παιδὸς τὰς γνάθους, οὐκ ἂν ἔτι καλὸς* et plus bas dans ce même passage à propos des cheveux d'Apollon *χρυσοκόμαν : χρυσέας γὰρ εἰ ἐποίησεν ὁ ζωγράφος τὰς τοῦ θεοῦ κόμας καὶ μὴ μελαίνας, χεῖρον ἂν ἦν τὸ ζωγράφημα.*

Sur ce passage voir L. Gernet, « Dénomination et perception des couleurs chez les Grecs », *in* : I. Meyerson (éd.), *Problèmes de la couleur* (Paris 1957) 313-24 et Rouveret 2006. L'anecdote raconté par Plutarque (*Quomodo adul.* 48 e *sq.*) avec la visite de Mégabyze à l'atelier d'Apelle me semble aussi significatif, en ce qui concerne le mépris que montre le grand peintre pour les matériaux onéreux, tels la pourpre et l'or, par rapport aux vrais matériaux de la peinture : *Ἀπελλῆς μὲν γὰρ ὁ ζῳγράφος, Μεγαβύζου παρακαθίσαντος αὐτῷ καὶ περὶ*

La documentation archéologique de Macédoine a bien montré, me semble-t-il, que les emplois de la couleur dépendent, justement, du désir des peintres d'obtenir, d'une part de vifs effets chromatiques qui attirent l'œil du spectateur, au moyen de couleurs appliquées en couches uniformes et saturées dans des rapports d'opposition ou de complémentarité (rouge/bleu, rouge/vert, jaune/mauve) particulièrement sensibles sur les habits des personnages au sein des compositions figurées (Aghios Athanassios, « tombe des Palmettes », tombe de Pella/2001) ou sur les surfaces plus étendues des frises à caractère décoratif (rouge/or-jaune sur les traverses du trône de la « tombe d'Eurydice », du trône de la « tombe Rhomaios »). Au moyen des couleurs vives sont aussi soulignés un nombre des détails architecturaux sur les façades ou les chambres sépulcrales des tombes « macédoniennes », et dans la plupart des cas où sont employées des couleurs brillantes, la tridimensionnalité et la plasticité des figures décroît au profit de la richesse du coloris.

D'autre part des effets de clair-obscur, surtout pour ce qui concerne la réalisation de figures humaines et d'animaux, par l'emploi d'une « palette » composée essentiellement des pigments appliqués dans des mélanges variés (dossier du trône de la « Tombe d'Eurydice », stèles de Vergina) ou composés essentiellement d'oxydes de fer (figures des guerriers sur la façade de la tombe d'Aghios Athanassios). Lorsque les peintres souhaitent obtenir des effets de plus en plus réalistes, ils préfèrent atténuer l'intensité de leurs couleurs et les harmoniser dans des rapports tonals équilibrés (tombe de Philippe II). Il est intéressant de constater à ce propos l'abandon du fond rouge – qui a été appliqué sur le trône d'Eurydice, associé à la dorure du bas relief – sur les traverses des lits funéraires de Potidée et de Dion, pour créer un fond rose, moins fort, afin de susciter l'impression de volume et d'obtenir plus aisément des effets de clair-obscur pour les motifs figurés qu'il entoure.

Cependant, malgré ces emplois préférentiels de la couleur, selon le résultat que chaque artiste désire obtenir sur la base de son propre goût et de son talent personnel, il n'existe pas de règles, ni de classements stricts qui conditionnent leurs choix. Soulignons à titre d'exemple que le bleu, la couleur qui fut exclue de la palette des peintres tétrachromatistes, ne manque jamais parmi les matériaux des peintres dont nous avons eu la chance d'examiner les œuvres, indépendamment de leur style ou de la technique adoptée. Dans des compositions qui semblent être exclusivement réalisées au moyen de couleurs chaudes à base de terres et qui avaient pu correspondre, au premier abord, au système des peintres tétrachromatistes, nous retrouvons néanmoins quelques touches froides de bleu égyptien (yeux des guerriers sur la façade de la tombe d'Aghios Athanassios) ou la teinte vivace d'un rose d'origine végétale (habit rose-violet sur la « Tombe de Perséphone »). De même que l'emploi ponctuel de la feuille d'or et un petit détail traité avec le rouge brillant du cinabre (trône de la « Tombe d'Eurydice ») altèrent les harmonies que nous pensons y reconnaître et ne permettent pas de classements rigides. Dans chaque image que nous venons d'examiner la couleur remplit des fonctions multiples. Son caractère est polysémique, trahissant le champ de vision de chaque peintre, dans lequel nous essayons de pénétrer afin de nous rapprocher de l'esthétique de la

---

γραμμῆς τι καὶ σκιᾶς βουλομένου λαλεῖν, « ὁρᾷς » ἔφη « τὰ παιδάρια ταυτὶ τὰ τὴν μηλίδα τρίβοντα; πάνυ σοι προσεῖχε τὸν νοῦν σιωπῶντι, καὶ τὴν πορφύραν ἐθαύμαζε καὶ τὰ χρυσία· ».

peinture ancienne, espérant surmonter le danger des raisonnements anachroniques, que le sage Yannis Tsarouhis ne manquait pas de nous rappeler : *Ὅταν μιλοῦμε γιά τήν ἀπώλεια τῶν ἀριστουργημάτων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς δέν πρέπει ποτέ νά ξεχνᾶμε καί τήν ἀπώλεια τῆς ἱκανότητας νά τήν ἐκτιμοῦμε*[1].

[1] « Lorsque nous parlons de la perte des chefs d'œuvre de la peinture grecque ancienne, nous ne devons jamais oublier que ce qui s'est perdu aussi c'est notre aptitude à en apprécier la valeur » (trad. F. Croissant). Y. Tsarouhis, « Ἡ Ἑλληνικὴ ζωγραφική », *in* : *Ἀγαθὸν τὸ ἐξομολογεῖσθαι* (Athènes 1989) 225.

CONCLUSION

Dans la documentation hétéroclite des peintures funéraires de Macédoine réunie et présentée dans cette étude, il est possible de reconnaître assez nettement deux aspects majeurs : d'une part une série d'images figuratives originales, de qualité artistique variable, qui constituent le *nucleus* d'un riche programme iconographique à finalité eschatologique, où se reflète le climat dominant d'une époque imprégnée par l'idéologie d'une société aristocratique bien hiérarchisée ; d'autre part un répertoire répétitif de motifs à caractère « décoratif », dont la fonction ornementale semble en effet prédominante, mais qui s'avère en même temps révélateur de la réalité concrète du contexte précis dans lequel il a été choisi et adopté. Dans la plupart des monuments examinés ces deux aspects coexistent au sein d'une finalité esthétique commune.

Sur les témoignages picturaux des tombes royales d'Aigai, nous distinguons des aspects iconographiques qui expriment le statut noble des commanditaires, en même temps qu'un niveau artistique supérieur qui atteste la participation de peintres habiles et inspirés (« Tombe de Perséphone », tombe de Philippe II). Par ailleurs, l'emploi des matériaux onéreux et rares identifiés sur le mobilier funéraire de ces tombes est le signe d'un luxe qui exprime avec éclat la puissance royale (« Tombe d'Eurydice », klinés colorées de la tombe de Philippe II). Le choix des thèmes associés aux divinités chtoniennes, notamment de la représentation du couple des dieux infernaux dans les deux tombes féminines royales d'Aigai, reflète sans aucun doute l'attachement profond des Macédoniens aux doctrines des religions à mystères, mais il évoque en même temps, dans ce contexte spécifique, un rapport privilégié entre les défuntes et la divinité[1]. Dans le cas de la « Tombe d'Eurydice » l'epiphanie des divinités infernales assure le passage heureux de la reine vers l'au-delà, et son installation à leurs côtés. Les dieux sont là pour l'accompagner, sans qu'il y ait besoin de juges ou d'intermédiaires. Dans la scène du rapt de la « tombe de Perséphone », le destin de la défunte s'identifie à celui de *Kore* et le chagrin de Déméter suggère d'une manière métaphorique la peine des parents, causée par la perte du personnage aimé.

Il me semble donc significatif que dans aucune autre tombe féminine de Macédoine, dans l'état actuel de la documentation, n'ait été représentées des divinités ou même une scène mythologique. En fait, sur la totalité des tombes féminines examinées, le décor peint évoque l'univers funéraire par l'indication de guirlandes et d'offrandes, rendues en trompe-l'œil, mais en même temps rappelle les activités et les fonctions terrestres de la défunte à travers le caractère personel des objets représentés, qui servent de véhicules de signification. Exceptionnelle reste la représentation d'une protomé féminine sur la tombe 2 d'Aghios Mamas, que le fouilleur juge possible d'identifier comme un portrait de la défunte, ainsi que les deux figures féminines de petites dimensions sur les parois de la tombe T1/Secteur L d'Amphipolis.

[1] Kottaridi 2002, 80 et Kottaridi 2006.

La scène de chasse de la tombe de Philippe II se distingue également du répertoire iconographique que nous rencontrons sur les autres tombes masculines, manifestement plus varié de celui des tombes féminines, et où la représentation d'armes ou d'autres objets renvoie directement aux activités et/ou aux fonctions du défunt, qu'elles aient été militaires (« Tombe Kinch », tombe de Lyson et Kalliklès, tombes à ciste de Pydna, tombe « macédonienne » I de Dion, tombe « macédonienne » III d'Aghios Athanassios), intellectuelles (Tombe de Pella/2001) ou peut-être religieuses (« Tombe des Palmettes »), et à son statut social. L'exaltation de leurs mérites dans la vie terrestre leur assure ainsi un statut « héroïque » (Tombe I du tumulus Bella), un avis favorable des juges pour passer dans l'au-delà (« Tombe du Jugement ») et une vie bienheureuse dans les Champs-Elysées (tombe d'Aghios Athanassios, klinés à thèmes dionysiaques des tombes de Potidée et d'Amphipolis). Dans la grande composition de la chasse qui couronne la façade de la tombe de Philippe II, nous retrouvons certes une allusion aux activités « terrestres » du roi assassiné, mais la scène est chargée d'une série de connotations symboliques complexes, qui semblent concerner non seulement le passé victorieux du roi et son nouveau statut dans l'au-delà mais aussi l'avenir de son successeur, tous deux participant à une chasse typiquement perse juste avant le départ de ce dernier pour l'Asie, et anticipant la réussite de son expédition dans une vision prospective.

Toutefois les peintures des tombes royales d'Aigai se distinguent du reste des témoignages picturaux macédoniens, non seulement par leurs aspects iconographiques, qui mériteraient certes un examen beaucoup plus approfondi, mais aussi par leurs aspects spécifiquement picturaux, comme je l'ai noté plus haut. En plusieurs occurrences nous avons souligné les caractères extraordinaires, sur les plans technique et stylistique, des deux grandes compositions de la « Tombe de Perséphone » et de la tombe de Philippe II, de même que la maîtrise inhabituelle du dessin manifestée dans le tracé dynamique des biges à l'intérieur de la tombe III. En fait, il ne s'agit pas seulement de la participation des 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 II 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, à Lefkadia ou à Aghios Athanassios, où s'exprime une esthétique influencée par l'Orient. 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 couleur vivace de la draperie du couple divin, de même que l'emploi des ocres a été privilégié par rapport à celui du cinabre, qui fut en revanche généreusement appliqué sur le trône de la « tombe d'Eurydice », où la couleur assume des fonctions encore différentes.

Il me paraît évident, en fait, que les monuments funéraires d'Aigai occupent une place à part au sein du corpus funéraire macédonien, et cela pour de nombreuses raisons, parmi lesquels, au-delà des choix iconographiques et de l'excellence artistique des documents picturaux, il faut souligner la découverte à Vergina de la majorité des tombes

« macédoniennes » (une douzaine) et de la tombe la plus ancienne de ce type (« Tombe d'Eurydice »), ainsi que la présence de trônes à l'intérieur de deux tombes monumentales (« tombe d'Eurydice » et tombe I du tumulus Bella), mobilier funéraire que nous ne rencontrons sur aucun autre site macédonien. Notons par ailleurs, la présence unique de frises peintes sur bois, sur la façade et dans la chambre funéraire de la tombe III, indiquant, selon toute vraisemblance, que ces peintures n'étaient pas réalisées sur place. Il semblerait donc qu'à Aigai se distingue l'« empreinte » d'une idéologie véhiculée à travers une esthétique propre à la cour royale, révélant des aspects à la fois luxueux et raffinés, que nous ne retrouvons plus sur les monuments postérieurs disséminés sur les autres sites macédoniens, de l'Ouest vers l'Est, où nous constatons une notable diminution de la qualité du décor funéraire, notamment à Amphipolis, à Tragilos et à Drama. D'autre part 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 celle d'Aghios Athanassios, les distinguent de manière notable du reste des tombes à ciste 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[1].

En ce qui concerne les emplois et les fonctions de la couleur sur les documents peints de Macédoine, il me semble que la documentation que nous avons rassemblée à travers leur examen macroscopique et analytique, permettra désormais de se faire une idée concrète de la gamme des matériaux et des techniques mises en œuvre par les peintres anciens. Chacun des monuments pris en compte dans cette recherche, de la plus haute qualité artistique aux peintures les plus simples et les plus fragmentaires, nous a offert des informations propres, qui éclairent les aspects variés et complexes de la manipulation et de l'application des matériaux en vue de résultats esthétiques différents. C'est ainsi par exemple, que si l'analyse des matériaux employés sur l'extraordinaire kliné de la tombe royale de Philippe II nous a révélé l'emploi d'un pigment vert foncé jusqu'alors inconnu, la conichalcite, c'est sur la kliné modeste d'Amphipolis, que nous avons rencontré un autre pigment vert rarissime en contexte grec, la paratacamite ; si l'application généreuse de la dorure sur le trône de la « Tombe d'Eurydice » a éclairé les méthodes de mise en œuvre de cette technique, pratiquée encore aujourd'hui presque sans changement par les doreurs professionels, c'est sur un des pauvres fragments recueillis dans la tombe Z de Dervéni, découverts par hasard dans les réserves du musée de Thessalonique, que nous avons eu la chance de documenter une technique de dorure inhabituelle ; de même c'est un petit fragment de couleur orangée, prélevé parmi les restes fragmentaires des peintures de la tombe III d'Aineia, dont la section stratigraphique et l'analyse ont attesté la pratique d'un mélange rare, par superpositions des couches colorées, qu'en revanche nous n'avions pas rencontré sur la « Tombe des Palmettes », parmi les très nombreuses superpositions de couches picturales que nous y avons documentées. En effet, ce n'est que grâce à la totalité des informations recueillies que nous avons pu reconstituter avec plus ou moins de précision et de certitude une première

[1] Brécoulaki 2006b.

partie du puzzle étendu des aspects techniques de la création dans la peinture ancienne, espérant avoir établi une base de données solide, susceptible de s'enrichir avec les nouvelles découvertes de documents peints et par la réalisation d'analyses ultérieures, en particulier dans le domaine des matériaux organiques, sur lesquels nos connaissances restent assez lacunaires. Enfin, il me semble opportun de souligner que pour une appréhension et une évaluation fiables des procédés techniques de la peinture ancienne, il serait indispensable de pratiquer la reproduction expérimentale des œuvres anciennes en laboratoire, en utilisant des matériaux anciens. Ce serait la seule manière de se rendre vraiment compte des difficultés pratiques qu'affrontaient les artistes anciens et d'entrer dans la problématique que déterminent la manipulation des matériaux et la mise en œuvre des techniques picturales.

INDEX

INDEX GENERAL

t. = *tombe*

Abdalonymos, sarcophage d'Alexandre, 132
acagonite, 310
Achéron, 194 n. 3
acrotère, en ronde bosse : « maison de l'enlèvement d'Hélène », 193 n. 4 ; « t. des Palmettes », 173, 175, 175 n. 2
adragante, voir gomme
Aedonochori, voir Tragilos
Aétion, 98, 452, 454
Agatharchos, 452 n. 1
Aghia Paraskevi, Thessalonique, t. « macédonienne », 83 n. 1, 348 n. 1
Aghios Athanassios, t. à façade dorique, 175 n. 1 ; t. III, 44, 94 et n. 1, 100, 101 n. 5, 103, 112 n. 4, 124, 135, 145 n. 6, 146, 162 n. 7, 173, 179 n. 2, 181, 186, 192, 196, 198, 200, 206 n. 4, 207-209, 222 n. 5, 229 n. 3, 236, 238, 263-303 *passim*, 311, 312, 313, 336 et n. 1, 339, 343, 345, 352, 353, 358, 359, 360 n. 7, 363, 366, 367, 392, 395 n. 2, 396, 398, 401, 403-32 *passim*, 435-46 *passim*, 461, 464, 465 ; t. 1994, 151 n. 4 et 8, 227 n. 1, 232, 233, 304-11 *passim*, 334, 335
Aghios Mamas, t. 2, sarcophage peint, 45, 64, 194 n. 1, 370, 371, 463
Agista-Sérrès, t. « macédonienne », kliné peinte, 251, 389
Aglaophon, 454
Aiakos, voir Eaque
Aigai, voir Vergina
Aigina-Meristos, t. « macédonienne », 226 n. 4, 334 n. 2
aigle, voir emblème
Aineia, 151 n. 8 ; tombes peintes du tumulus A : t. I, 327 ; t. II, 45, 63, 161, 170 et n. 2, 198, 223 n. 2, 227 n. 1, 232, 233 n. 1, 235, 240, 243, 259, 260, 300, 305, 306, 308 n. 7, 309, 310, 325, 327-40 *passim*, 379, 412 n. 2, 441 ; t. III, 227 n. 1, 240, 285, 305, 310, 327-45 *passim*, 395 n. 2, 401, 403, 404, 415, 420, 426, 427, 430, 431, 439-41, 444, 445, 465
akribeia, 68 n. 3, 104, 128, 133
alabastre, en peinture : t. d'Amphipolis-Kastas, 378 ; t. II d'Aineia, 334, 336 ; t. 1994 d'Aghios Athanassios, 308 et n. 7
Alberti, Leon Battista, 70 n. 1
Alcibiade, 259
Alexandre III (le Grand), 43, 101, 109 n. 1, 115 et n. 2, 4, 117, 127, 130, 134, 164, 165, 210, 220, 253, 457 n. 4
Alexandre *Keraunophoros*, tableau d'Apelle, 85 n. 3, 164 n. 3, 291 n. 3, 453
Alexandre le Molosse, 65
Alexandrie, stèles, 150 n. 10, 153, 155, 156, 158 et n. 3, 219 n. 1, 414 n. 8, 416 ; tombes peintes, 82, 108 n. 2, 164 n. 6, 226 n. 4 ; klinés, 168 n. 8, 349 n. 5
Alexandrovo, t. thrace, 65
alsos, 105, 111 et n. 6
Amazones, amazonomachie, 109 n. 3
Amphipolis, code militaire, 228 ; stèles peintes, 383, 384 ; t. de Kastas, 171 n. 2, 308 n. 7, 309, 310, 327, 378 ; t. de Tzagesi, 325 n. 1, 373 ; t. I, klinés peintes, 169, 223 n. 1, 229 n. 3, 251, 291, 349 n. 5, 350 et n. 4, 358, 365, 373-77, 379, 464, 465 ; t. T1/Secteur L, 305, 310, 377, 378-80, 463 ; t. T2/Secteur L, 239, 380, 381, 385 ; t. 12/Secteur C, 381 ; t. 22/Secteur C, 381 ; t. T II, 383 ; t. T VI, 382 ; t. 143, 378 ; t. 1953, 223 n. 2, 226 n. 4, 381, 382, 395 n. 2, 401, 405, 421, 428
Amyntas III, 238
Anapa, t. peinte, 239 n. 3 ; voir aussi Russie méridionale
anaxyrides, en peinture : t. I de Dion, kliné, 250 ; « t. Kinch », 220
andreikelon, 207
antéfixe, voir acrotère
Antigone de Carystos, 452 et n. 1
Antigonos I, portrait d'Apelle, 115 n. 3
Antigonos Gonatas, 257
Antiphanès, 195 n. 7
Apelle, 56 n. 1, 68, 70 n. 2, 76, 98, 106 n. 3, 115 n. 3, 130 et n. 3, 136 n. 1, 186, 291 et n. 3, 413, 432, 434, 438, 452 et n. 1, 453, 454, 455 n. 2, 456, 457 n. 4, 460 n. 3
Aphrodite, 333 et n. 2 ; Antheia, 330 n. 1, 371 ; des morts, 262 ; Aphrodite-Perséphone, 171 n. 2 ; en peinture : t. de Potidée, klinés, 350, 351 n. 4, 353, 355, 365 ; t. T1 d'Amphipolis, 379

apobate, 140
Apollodoros (Apollodore), 214, 291, 446 n. 3
Apollon, 84 n. 4, 111 n. 6
Apollonia, 208 n. 5
appianum, 427 et n. 4
applique de terre argileuse : t. Z de Dervéni ; en relief doré, de Thessalonique : 140
Aratos, 257 n. 6
arbre, en peinture : t. de Philippe II, 105, 111-14 *passim*, 119, 122, 123 ; t. de Potidée, kliné, 353 ; t. III d'Aghios Athanassios, 270 et n. 2
Archélaos, 86 n. 3
Archidiké, stèle de, 214 ; voir aussi Démétrias
Archontikon, (Pella), monument funéraire, 229 n. 2
Arès, 165
arete, 228
Ariane, 179 n. 2 ; en peinture : t. de Potidée, klinés, 350, 353 n. 2, 355 et n. 1, 357, 361, 369 et n. 3
Aristeides II de Thèbes, 84 n. 2, 97, 130
Aristokydon, stèle de, 152 ; voir aussi Démétrias
Aristophanès, 221
Aristratos, 194 n. 4
armenium, 456, 457, 458
armoge, 70 n. 5
Arpi, « t. del trono », 192 n. 1, 404 ; « t. dei Cavalieri », 320 n. 4 ; « t. della Medusa », 288 n. 7 ; vases polychromes, 290, 457 n. 4
arséniate (de plomb), 177 n. 4
Artémidore, papyrus, 92 n. 2, 125 n. 1
Artémis, 80 n. 2 ; en peinture : t. de Potidée, klinés, 354 ; temple à Ephèse, 163 n. 5, 453
Artémision, voir Ephèse
Asclépios, 85 n. 3, 215 n. 2
astragale, 402
atacamite, voir paratacamite
Athéna, 80 n. 2
Athènes, Agora, 81 n. 1 ; Erechthéion, 51, n. 3, 62 ; Lycée, 257 ; Parthénon, 141, 143, 144, 215 ; Propylées, 66 ; stoa *poikile*, 66
atramentum, 59, 76, 98, 186, 402, 404, 413 et n. 1, 424, 453, 455 n. 2, 458 n. 3 ; voir aussi noir de carbone
Auguste, 135 n. 2
auripigmentum, 416
austerus (austère) couleur, pigment, 455 n. 2, 456, 458, 459
auaritia, 453
Axios, 266, 406
azurite, 424 et n. 1, 425 n. 2, 427, 458 n. 3, 459
Babylone, 44, 101 n. 2
Bacchantes, 331 n. 2
baculi, 91 n. 2
baldaquin, 249 n. 1, 316
bandelette, en peinture : sarcophage de Tragilos, 387 ; stèles de Vergina, 150 n. 1 ; t. A de Thessalonique, 316 ; t. C de Pella, 262 ; t. de Lyson et Kalliklès, 223 et n. 2, 227, 231 ; t. de Tzagesi, 373 ; t. II d'Aineia 333, 334, 336 ; t. III d'Aineia, 340, 341 ; t. 1953 d'Amphipolis, 382 ; t. 1983 de Makrygialos, 240 ; t. 4.1989 de Pella, 255 ; t. 1994 de Dervéni, 325 ; t. 1997 de Vergina, 159 ; t. du tumulus I de Vergina, 159
banquet, voir *symposion*
baryte, 283, 284, 405, 407, 412
Basilé, relief de, 86
Bella, tumulus, tombes « macédoniennes », voir Vergina
biche, en peinture : t. de Philippe II, 105, 123, 124
blanc de plomb, 75, 76, 94 et n. 1, 123 n. 2, 155, 157, 158 n. 3, 176, 177, 178, 201-204, 261, 282, 302, 342, 344, 363-64, 364 n. 1, 366, 367, 376, 405, 407-11 *passim*, 446 ; blanc d'os, 75, 365, 406, 407, 412, 420, 432
bleu égyptien, 57, 75, 90, 100, 122, 123 n. 2, 129, 157, 158 n. 3-4, 176, 177 et n. 2, 178, 189-91, 201, 202, 232, 242, 244, 261, 283-85, 293, 294, 302, 310, 312-14, 320, 322, 323, 325, 342-44, 348, 362, 363, 366, 367, 380, 388, 405, 408, 411, 415, 423-25 *passim*, 426, 427, 428 n. 1, 431, 445, 446, 447 n. 6, 461
bois (matériau de construction), 136 ; t. III de Vergina, 134, 135 ; t. de Philippe II, 129 ; plaquettes de Pitsa, 66 n. 4 ; bois sacré, en peinture : sur la t. de Philippe II, 111 et n. 6
Bolsaja Bliznica, voir Russie méridionale
bolus, bol d'Arménie, 60 n. 1
Boscoreale, villa de P. Fannius Synistor, 112 n. 2, 127, 183 et n. 1-3, 208, 210, 226 n. 3
bouclier, en peinture : t. de Katérini, 229 n. 2, 238 ; t. de Kitros, 229 n. 2, 240 ; t. de Lyson et Kalliklès, 229 et n. 2, 231-34 ; t. de Marina-Naoussa, 235 ; t. de Phoinikas, 313 ; t. I d'Amphipolis, klinés, 374 ; t. I du tumulus Bella, 165, 166 ; t. III d'Aghios Athanassios, 273 et n. 5, 287-92 *passim* ; « t. Kinch », 220 ; en relief peint : t. III de Vergina, 135 ; t. 1983 de Makrygialos, 229 n. 2
bûcher funéraire, « t. d'Eurydice », 50, n. 1 ; t. de Philippe II, 101 ; « t. des Palmettes », 174 n. 2
bucrane, en peinture : t. de Drama, 101 n. 5, 391, 392 ; t. III d'Aghios Athanssios, 101 n. 5, 300-302
caducée, 78, 209, 210
caeruleum, 444

calathos, 164 n. 6, 325
calcite, voir carbonate de calcium
Çan, sarcophage en relief peint, 111 n. 5
candidum ovi, 430
Canosa, hypogées : « del Cerbero », 162 n. 5, 208 n. 5, 265 n. 1 ; « di St. Aloia », 265 ; Lagrasta I, 53 ; vases polychromes, 288 n. 7, 290
carbonate de calcium, 59 et n. 6, 8, 75, 94, 100, 122, 158 n. 3, 186, 189, 190, 201, 232, 244, 245, 283, 293, 313, 337, 342, 362, 364, 380, 381, 388, 399, 405, 407-408 *passim*, 407 n. 3, 430, 431
carbone, voir noir de carbone
casque, en peinture : t. de Lyson et Kalliklès, 229, 230, 231 ; t. de Phoinikas, 313 ; t. III d'Aghios Athanassios, 273 et n. 3; « t. Kinch », 219
Cassandre, 116 n. 2, 134, 138, 258
cavalier, en peinture : t. de Dion, kliné, 249-51 *passim* ; t. de Philippe II, 105-28 *passim* ; t. III d'Aghios Athanassios, 269-81 *passim* ; « t. Kinch », 219, 220 ; t. 2001 de Pella, 258
cécryphale (bonnet) en peinture : t. 1994 d'Aghios Athanassios, 307, 308 ; t. II d'Aineia, 334
céladonite, 201 n. 3, 429 n. 4, 457 n. 6
célestine, 155, 158 n. 4, 283
centaure, 90, 215, 216
Centuripe, vases polychromes, 290, 404
Cerbère, 208 n. 5
cerf, en peinture : t. de Potidée, klinés, 354, 357 et n. 4, 364
céruse, voir blanc de plomb
cérusite, 158 n. 4, 407 n. 3 ; voir aussi blanc de plomb
chasse, en céramique, 111 n. 6, 116 n. 1 ; en peinture : t. de Philippe II, 103-19 *passim* ; en relief : sarcophage de Çan, 111 n. 4
Charis, 68
chaussures, en peinture : t. 1994 d'Aghios Athanassios, 307, 308 ; t. 1994 de Dervéni, 325
Chersonèse, monuments peintes, 154 n. 1, 228 n. 6
cheval, en peinture : sarcophage des Amazones, 127 ; « t. d'Eurydice », 67-76 *passim* ; t. de Philippe II, 107, 108, 115, 122, 124 ; t. de Phoinikas, 313 ; « t. de Perséphone », 78, 85, 93, 95 ; t. I de Dion, kliné, 250 ; t. III de Vergina, 136-49 *passim* ; « t. Kinch », 219, 220 ; t. 2001 de Pella, 259 ; mosaïque d'Alexandre à Naples, 131 ; mosaïque de l'Enlèvement d'Hélène à Pella, 86
chien, en peinture : stèle attique, 308 n. 4 ; stèles de Vergina, 150 ; t. de Katérini, 106 n. 4, 239 ; t. de Philippe II, 105, 107 ; en relief : sarcophage d'Alexandre de Sidon, 111 ; mosaïque de Gnôsis, 106 n. 4
Chipka, t. thrace, 180 n. 5, 193 n. 2, 194 n. 4
chrysocolla (chrysocolle), 426, 450, 453 n. 2, 456, 457 ; *aspera*, 428 ; voir aussi malachite
cinabre (*cinnabaris*) 57, 58, 75, 90, 93, 122, 123 n. 2, 129, 158 n. 3-4, 176, 177 n. 2, 179, 189, 190, 199 n. 1, 201-203, 261, 279, 284, 285, 293, 294, 298, 302, 312, 313, 325, 337, 342-45, 362, 367, 376, 380, 405, 406 n. 4, 408, 412, 415, 417, 417 n. 3, 418-19 *passim*, 423 n. 1, 431, 443, 445, 453 n. 2, 456 et n. 3, 5, 459, 461
cire d'abeille, 399
ciste, en peinture : t. C de Pella, 262 ; t. II.1976 de Pella, 253 ; t. 4.1989 de Pella, 255
citharède, en peinture : t. III d'Aghios Athanassios, 271
clef, en peinture : « t. des Palmettes », 180 et n. 2, 191
Cléopâtre, 103
clou, en peinture : t. de Lyson et Kalliklès, 227 et n. 1 ; t. II d'Aineia, 227 n. 1, 328 ; t. III d'Aineia, 227 n. 1, 341 ; t. III d'Aghios Athanassios, 227 n. 1, 287 ; t. 1987 de Kitros, 240 ; t. 1994 de Dervéni, 227 n. 1 ; t. 4.1989 de Pella, 255
cnémide, en peinture : t. de Lyson et Kalliklès, 230, 234
cocciopesto, 376
coffret (boîte) en peinture, voir aussi ciste : t. I d'Amphipolis, klinés, 374, 375 ; t. II d'Aineia, 334, 336, 337 ; t. III d'Aineia, 341 ; t. T1 d'Amphipolis, 379 ; t. 1994 d'Aghios Athanassios, 305 et n. 1, 306 et n. 5
coing, en peinture : t. de Lyson et Kalliklès, 227 et n. 4, 231
colle animale, 136, 324, 344, 377, 404 et n. 5-6, 405
colombe, en peinture : t. de Kopanos/Naoussa, 235 ; t. de Palatitsia, 170, 235 ; t. II d'Aineia 235, 334, 340 ; t. T1 d'Amphipolis, 235, 379 ; t. 1994 d'Aghios Athanassios, 309 ; t. 1994 de Dervéni, 171, 235, 325 ; t. 4.1989 de Pella, 171 n. 2
colonne votive, en peinture : t. de Philippe II, 118, 123, 138
compas, 166, 178, 200, 233, 259, 292, 312, 437, 438
compendiaria uia, 97 n. 4, 128
conichalcite, 129, 147, 158, 178, 232, 261, 342, 365, 415, 425-28 *passim*
Corinthe, t. à chambre romaine, 308 ; mosaïque, 195 et n. 7
couronne, en peinture : sarcophage de Tragilos, 241 ; t. de Lyson et Kalliklès, 225 ; « t. des Palmettes », 180, 191 ; « t. de Perséphone », 78 ; t. I du tumulus Bella, 106 n. 1 ; t. II d'Aineia, 334 et n. 2, 336 ; t. III d' Aineia, 341 ; t. 1.1989 de Pella, 253 ;

t. 1994 de Dervéni, 325 ; t. 3/2001 de Korinos, 241 ; t. 4/1989 de Pella, 255
courses, des biges, en céramique : 137-41 ; en peinture : t. III de Vergina, 136-49 *passim*, 279 ; hippique, en peinture : t. 2001 de Pella, 258, 259
cratère, en peinture : t. de Potidée, klinés, 360
Cratéros, 109 n. 1
crépides (bottes, chaussures hautes,), 163, 209, 257, 273
creta argentaria, 420 n. 1
cuirasse, en peinture : t. de Lyson et Kalliklès, 229 et n. 3, 234 ; « t. du Jugement », 209 ; t. 1987 de Kitros, 240
culte, dionysiaque, 83 n. 1
cuprite, 377
cylon, 424
Cynosarges, 163 n. 5
Cyrène, t. de la Balançoire, 215 n. 2
Daphné, 84 n. 4
Dardanie, 406 n. 4, 423 n. 1
Darius, 86, 87 ; peintre de, 72, 73 n. 4, 130, 276
Degas, E., 143, 145 n. 2
Delphes, colonne d'acanthe, 54 n. 2 ; tholos, 66 n. 2 ; monument de Paul-Emile, 108 n. 2, 209 n. 3
Délos, mosaïques, 85 n. 3, 107 n. 1, 139 ; peintures murales, 139, 147 et n. 1, 325 n. 1, 338, 410, 441
Déméter, 77, 79, 80 n. 1-2, 81, 82 n. 10, 83 et n. 1, 85, 87, 89, 90, 171 n. 2, 180, 182, 216, 463
Démétrias (Volos), stèles peintes, 67, 73, 74, 87, 101 n. 5, 112 n. 4, 150 n. 8, 152, 153, 155, 156, 158 et n. 3, 159, 179 n. 2, 214, 215, 223 n. 1, 227 n. 3, 272 n. 1, 277, 288 et n. 5, 291, 295, 383, 401, 403, 409, 414 et n. 4, 419 n. 6, 438, 439 n. 3
Démétrios de Phalère, 152 n. 6
Démétrios Poliorcète, 152 n. 6
Dervéni, 175 ; cratère, 54 n. 4, 55 n. 1, 348 n. 1, 353 et n. 4, 360 n. 1 et 7, 369, 370 ; papyrus : tombes peintes, 227 n. 1 ; t. A, 147, 198, 222 n. 3, 320, 334 n. 2, 385, 395 n. 2, 441 ; t. B, 198, 222 n. 3, 248, 320, 321, 395 n. 2 ; t. E, 321, 322, 395 n. 2 ; t. Z, 319, 322-24, 343, 395 n. 2, 401, 403, 430, 439, 464 ; t. 1994, 151 n. 3 et 8, 171 et n. 2, 198, 223 n. 2, 235, 241, 253, 255, 306, 307, 309, 310, 324, 326, 328 n. 2, 340, 430
détrempe, 60, 74, 76, 94 et n. 1, 123, 315, 337, 334, 348, 377, 439
dexiosis, scènes de : stèles de Vergina, 150 ; t. de Phoinikas, 313
diadème, en peinture : t. II d'Aineia, 333, 336 ; t. III d'Aineia, 341 ; t. 1983 de Makrygialos, 240
Diane, voir Artémis
diligentia, 68 n. 3
Dion, palais, 86 n. 3 ; t. de Malathria, 231, 249 ; t. I (dite « t. Soteriadis »), 45, 218 n. 4, 227 n. 1, 230, 247-51 *passim*, 464 ; kliné, 52, 108 n. 2, 144 n. 1, 249-51 *passim*, 358 n. 1, 395 n. 2, 461
Dionysos, 80 n. 2, 82 n. 10, 179 n. 2 ; en peinture : t. de Potidée, klinés, 348, 350-57 *passim*, 369 et n. 3
Dodone, sancturaire de Zeus, 229 n. 5
dolomite, 380
Domus Aurea, 59
dorure, feuille d'or, 51 n. 3, 54, 56, 58 et n. 3, 59 et n. 6-8, 60 et n. 1, 3, 69 n. 1, 70 n. 1, 76, 129, 179, 191, 255, 323, 324, 343, 345, 359, 405, 430-31 *passim*, 443, 461
dory, 163, 272 n. 6
Doryphore, 163 n. 4
Douris, 452 n. 1
Drama, t. « macédonienne », 101 n. 5, 168 n. 9, 193 n. 2, 233 n. 1, 301, 391, 392, 437, 465
Duvanli, phiale en argent, 140
Dyrrhachion, mosaïques, 63, 330
Eaque, « t. du Jugement », 96, 163, 184, 205, 208-14 *passim*
échanson, en peinture : t. III d'Aghios Athanassios, 269
Echélos, voir Basilé
elephantinum, 413, 455 n. 2
encauste, encaustique, 60 n. 3, 135 n. 2
Eordée, t. « macédonienne », 53
épée, de cavalerie ; en peinture : sarcophage de Tragilos, 387 et n. 1 ; t. de Katérini, 239 ; t. de Lyson et Kalliklès, 229 et n. 4, 230, 231 ; t. I du tumulus Bella, 165 ; t. 1983 de Makgrygialos, 229 n. 4, 240 ; t. 1987 de Kitros, 229 n. 4, 240
Ephèse, Artémsion, 213 n. 1
Epidaure, temple d'Asclépios, 215 n. 2
Epiphanie, 61
emplème (épisème) des boucliers, en peinture : 165 n. 2, 166 ; t. I du tumulus Bella, 165 ; t. III d'Aghios Athanassios (« soleil macédonien », *gorgoneion*, foudre de Zeus), 273, 287 ; t. de Katérini (chien), 239 ; t. de Lyson et Kalliklès (« soleil macédonien », foudre de Zeus), 229, 230 ; t. III de Vergina (*gorgoneion* ?), 135
encaustique, 439 et n. 2-3
Erechthéion, voir Athènes
Erétrie, hérôon, 228 n. 7 ; t. « macédonienne », 228, 288 n. 5, 334 n. 2; kliné peinte, 349 ; oreilliers en pierre, 168 n. 8 ; mosaïque, 195 et n. 3 ; trônes, 53 n. 4

Eros, en peinture : t. de Potidée, klinés, 355, 356, 360, 368
Esquilin, paysages de l'Odyssée, 112 n. 1
ethos, 67, 84 n. 2
étoffe, en peinture : t. 1994 de Dervéni, 325
Etrurie, tombes étrusques, 51 n. 1, 228
Euphranor, 432, 434, 452 n. 1
Eupompos, 83 et n. 4
Eurydice, 50 n. 2 « t. d'Eurydice », voir Vergina
eurythmie, 111
éventail, en peinture : t. 1994 de Dervéni, 325
fayalite, 310
Fayoum, portraits, 73, 413 n. 3, 430 n. 1
feuille d'or, voir dorure
floral (motif), voir végétal
floride (*floridus*), couleur, pigment, 76, 175, 177 n. 2, 186, 201, 203, 345, 413, 419, 450, 455 n. 2, 456, 458, 459 et n. 2, 460 n. 1
fluorite, 177 n. 3
flûtiste, en peinture : t. III d'Aghios Athanssios, 270
fontaine, en peinture : t. de Potidée, klinés, 112 n. 4, 351, 352
foudre, en peinture : t. de Lyson et Kalliklès, 229 ; « t. de Perséphone », 78 ; t. III d'Aghios Athanassios, 273, 287 et n. 3, 291, 293
Fra Angelico, 452
fresco-secco, 123
fresque (*a buon fresco*), 94 et n. 2, 187, 439 et n. 2
Gallikos, fleuve, 407 n. 1
glauconie, glauconite, 201 n. 3, 429 n. 4
glucose, 286, 345
Gnathia, tombes peintes, 168 n. 1, 193 n. 2, 200, 227 n. 3, 229 n. 3 et 5, 230 n. 1, 288 et n. 7, 292 ; vases polychromes, 166 n. 3
Gnôsis, mosaïque de, 106 n. 4, 108 n. 1, 111, 136 n. 7, 196, 331, 357 n. 4
gœthite, 58, 93, 157, 201, 232, 261, 284, 310, 322, 323, 342, 344, 366, 376, 415 ; voir aussi ocre jaune
Golgoi, sarcophage en relief, 270 n. 2
gomme végétale, 204, 348 ; adragante, 178, 187, 286, 312, 324, 344, 401-404 *passim*, 439; arabique, 58, 76, 286, 401-403 *passim*, 430, 439 ; d'arbre fruitier, 178, 187, 286, 312, 324, 344, 401-404 *passim*, 439
gorgoneion, 135 ; en peinture : t. de Potidée, klinés, 350 ; t. I d'Amphipolis, klinés, 374, 375 ; t. I du tumulus Bella, 162 et n. 7 ; t. III d'Aghios Athanassios, 264, 265, 279, 287-91 *passim*, 295, 296
Granique, bataille de, 251
grappe, en peinture : t. de Potidée, 348 et n. 1
grenade, en peinture : sarcophage de Tragilos, 387 ; t. de Lyson et Kalliklès, 227 et n. 3
griffons, en peinture : « t. d'Eurydice », trône, 54, 55 ; « t. de Perséphone », 99, 100 ; t. de Potidée, klinés, 251, 357 et n. 7, 358, 364, 367, 369 ; t. I de Thessalonique, kliné, 317 ; t. II du tumulus Bella, kliné, 55, 169, 170, 251 ; t. III d'Aghios Athanassios, 298, 299, 302
grotte, en peinture : t. de Philippe II, 111
guirlandes, festons, en peinture : Aigina-Meristos, 226 n. 4 ; Alexandrie, tombes hellénistiques, 231 et n. 3 ; Délos, maison des Masques, 226 n. 4 ; Etrurie, tombes peintes, 226 n. 4 ; Italie méridionale, hypogés peints, 226 n. 4 ; Macédoine, sarcophage de Tragilos, 386 ; t. C de Sédès, 316 ; t. de Lyson et Kalliklès, 226-34 *passim* ; t. 1.1981 de Pella, 254 ; t. 12 d'Amphipolis, 381 ; t. 1953 d'Amphipolis, 381 ; t. 1994 de Dervéni, 324, 325 et n. 1 ; t. 4.1989 de Pella, 255
gynécée, 255, 305, 309, 335
Hadès, 50, 53, 66-99 *passim*, 127, 180 et n. 1, 182, 183, 208 n. 5, 290
Hadra, vases peints, 288, 307, 416 n. 6
Hariessa, 173 n. 1
harnais des chevaux, en peinture : t. 1987 de Kitros, 240
Hécate, 80 n. 2
Hédistè, stèle de, 152 ; voir aussi Démétrias
hématite, 93, 201, 232, 245, 261, 283, 300, 310, 322, 323, 416 n. 10, 417, 457 n. 6 ; voir aussi ocre rouge
Héphaistion, 44, 101
Héraclée sur l'Axios, 263
Héraclès, 86, 166 n. 1, 223 n. 1, 355 et n. 2 ; *Kynagidas*, 117 et n. 2, 228 n. 8
Herculanum, Basilique, 166 n. 1 ; maison Samnite, 225 n. 3 ; plaques de marbre, 87 n. 1, 88, 90, 132
Hercule, voir Hélaclès
Hermaphrodite, 85
Hermès Psychopompe, en peinture : « t. de Perséphone », 66-67, 78, 81 et n. 4, 84-89, 93, 95, 100 ; « t. du Jugement », 66, 163, 205, 208-14 *passim*
Hermon, *naïskos*, 151
hérôon, 77, 228 n. 7
Heuzey, t. « macédonienne », voir Pydna
hiérogamie, 67
Hiéronyme, 208 n. 5
Hoiran, t. rupestre, 272 n. 5
Hyacinthe, 135

hydrie, en peinture : t. II/1976 de Pella, 253 ; t. III d'Aghios Athanassios, 269, 278, 284 ; t. 1994 de Dervéni, 325
Illioupersis, peintre de, 72
indigo (*indicum*), 456, 457 n. 1, 459
isocephalie, 271
ivoire, 52 et n. 3, 158 n. 3, 170, 173, 174 n. 2, 191, 238, 254, 288, 317, 349, 363, 377
Ixion, 87 n. 3
jambières, voir cnémides
jarosite, 405, 416
Jugement dernier, t. « macédonienne », voir Lefkadia
kados, en peinture : t. III d'Aghios Athanssios, 278, 285
Kalliklès, 222
Kalydon, klinés, oreillers en pierre : 168 n. 8 ; sima peinte, 139, 146
Kalypso, 81
kaolin, kaolinite, 59 et n. 6, 122, 129, 189, 190, 201-203, 283, 284, 293, 302, 315, 364, 380, 388, 405, 407, 410-12 *passim*, 417, 430
Karatepe, relief assyrien, 272 n. 5
Karytsa-Dion, t. « macédonienne », 193 n. 2
Kassandreia, voir Potidée
Kassandros, 347 n. 3
Kastas, voir Amphipolis
Katérini, t. à chambre, voir Pydna
kausia, en peinture : t. de Philippe II, 106, 115 n. 4, 118, 130 n. 9 ; t. III d'Aghios Athanassios, 272 et n. 6, 273, 287
Kazanlak, t. thrace, 65, 96, 98, 138, 193 n. 2, 195 n. 6, 211, 214, 220, 227 n. 3, 276, 279, 301, 392
keles, voir course hippique
kermes (kermès), 422, 457
Kertch, sarcophage en bois, 55 n. 3 ; tombes peintes, 81, 330 n. 1, 334 n. 3 ; vases, 69 n. 1, 286, 403, 404, 430 n. 1
kerykeion, voir caducée
Kinch, t. « macédonienne », voir Lefkadia
Kitros, voir Pydna
Kizöldün, sarcophage en relief peint, 269 n. 3
Kléonymos, stèle de, 156 ; voir aussi Vergina
Kolotès, 180 n. 2
Kopanos, 173 n. 1 ; Kopanos-Naoussa, t. à ciste, 235, 309 ; voir aussi Lefkadia
Koré, voir Perséphone
Korinos, voir Pydna
kosmesis, 335
kotthybos, 229 n. 3 ; voir aussi cuirasse
Kul Oba, t. scythe, 81
kylikeion, en peinture : t. III d'Aghios Athanassios, 268, 270, 276, 278, 282-84, 292, 294
Kynagidas, voir Héraclès
lait de chaux, 405, 439
Lamachos, 228 n. 8
lamentation, scène de, en peinture : sarcophage de Tragilos, 386-87
lance, en peinture : stèles d'Alexandrie, 150 n. 19 ; de Démétrias, 150 n. 10 ; de Vergina, 150 ; t. III d'Aghios Athanassios, 272-73, 278, 285-86, 294, 296-97 ; t. de Philippe II, 105-11 *passim*, 117-28 *passim* ; « t. Kinch », 219
Langada, 173 n. 2, t. à ciste, 65
Lapithe, 90, 215-17
laque de garance, 75, 94, 122, 157, 176, 177, 189, 201, 285, 344, 363, 367, 376, 380, 400 n. 1, 406, 410, 411, 419-21 *passim*, 445, 457, 459
latérite, 156
laurier, 222 n. 3, 230 n. 1, 254, 316, 373
lécythe à fond blanc, 90, 150 n. 1, 309, 356, 375, 386, 386 n. 2
Lefkadia, 173 et n. 1 ; t. de Kopanos/Naoussa, 171 n. 2 ; t. de Lyson et Kalliklès, 151 n. 8, 168 n. 9, 184 n. 1, 193 n. 2, 198, 218, 221-34 *passim*, 240, 248, 273, 287 et n. 3, 289, 291, 292, 334 n. 2, 336, 338, n. 1, 382, 385 n. 2, 386, 387 n. 1, 437, 438, 464 ; « t. des Palmettes », 44, 51, 64, 65, 67, 84, 87, 94 et n. 1, 103, 121, 123, 124, 133, 146, 173-204 *passim*, 212, 217, 233, 245, 250, 251, 258, 261, 267, 274, 280, 283-86, 289, 292, 298, 300, 303, 321 n. 1, 329 n. 2, 342, 343, 344, 367, 371, 396, 401, 403-32 *passim*, 435-46 *passim*, 461, 464, 465 ; « t. du Jugement », 44, 51 n. 1, 52, 65, 66, 87, 90, 96, 103, 124, 125, 145 n. 6, 162, 162 n. 7, 175, 181, 184 n. 1, 196, 198, 204-17 *passim*, 223, 229 n. 3, 236, 250 n. 2, 261, 265, 296, 298, 312, 327, 329 n. 1, 440-42 *passim*, 464 ; « t. Kinch », 45, 144 n. 1, 163 n. 2, 217-21 *passim*, 229 n. 2, 247, 248, 250, 312
Lemnos, 176 et n. 2
Léocharès, 109 n. 1 et 3
Leonte, 355
Létè, voir Dervéni
leucophoron, 430
lierre, en peinture : t. de Potidée, 348 et n. 1
limonite, 157 ; voir aussi ocre jaune
lion, en relief, 54 ; en peinture : t. de Philippe II, 105, 106 et n. 4, 114, 115 n. 1, 121, 122, 124 ; t. de Potidée, klinés, 360 et n. 1, 364 ; t. I d'Amphipolis, klinés, 375
Locres, sanctuaire de Perséphone, 81 n. 1

lomentum tritum, 424 ; *Vestorianum (vestorien)*, 424 et n. 5
lophos, en peinture : t. III d'Aghios Athanassios, 278, 286
louterion, en peinture : t. III d'Aghios Athanassios, 222 n. 5, 268 et n. 3, 272, 273, 275
luxuria, 453
Lycée, voir Athènes
Lycicrate, monument de, 360 n. 1, 375 n. 1
Lysippe, 83 et n. 4, 109 et n. 1, 143 n. 4
Lyson, 222
Maglij, tombe thrace, 139
magnétite, 156, 158, 405, 413, 414
Makrygialos, voir Pydna
malachite, 57, 90, 157, 158 et n. 3, 176, 178, 179, 232, 326, 337, 342-45, 377, 399, 415, 425-29 *passim*, 458 n. 3, 459
Malathria-Dion, t. « macédonienne », voir Dion
Maray, E.-J., 143 et n. 2
Marina-Naoussa, t. à chambre rupestre, 235-36
massicot, 158 n. 3
Massyaf, t. peinte, 82
Mausolée d'Halicarnasse, 109 n. 3, 112, 215 n. 2
méandre, en peinture : t. B de Korinos, 242 ; t. de Katérini, 238 ; t. de Phoinikas, socles, 315
Méduse, voir *gorgoneion*
Mégabyse, 457 n. 4, 460 n. 3
Meissonier, E., 143, 145 n. 1
Mélanthios, 98, 452 et n. 1
melinum, 98, 99, 411 et n. 3, 430, 452
Ménade, 331 n. 2 ; en peinture : t. de Potidée, klinés, 350, 352-56 *passim*
Méthone, bataille de, 115 n. 3
Micon, 431 n. 2
Miéza, 173 et n. 1, 209 et n. 2, 235 ; voir aussi Lefkadia
miltos, 71 n. 3
mimesis, 84, 416 n. 5
mimétite, 158 n. 4, 177, 416 et n. 6
minium, 176 n. 2, 408 n. 2, 418 n. 1, 456 et n. 3, 457 et n. 6, 458 ; de plomb, 363, 365
Minos, 208 n. 5
miroir, en peinture : t. C de Pella, 262 ; t. d' Amphipolis-Kastas, 378 ; t. II d'Aineia, 334, 334 n. 1 et 5, 336 ; t. II.1976 de Pella, 253; t. 1994 de Dervéni, 325 ; t. 1994 d'Aghios Athanassios, 309
mixtion, 60
Monte Sannace, t. peinte, 168 n. 1, 301
Mosaïque d'Alexandre, voir Naples
murex, 202, 285, 422 n. 3 ; *trunculus*, 293, 421 n. 1
muselière, en peinture : t. 1983 de Makrygialos, 240
Muses, 209 n. 6
Muybridge, E., 143 et n. 3
myrte, feuilles de, en peinture : t. A de Dervéni, 147, 222 n. 3, 320 ; t. de Lyson et Kallliklès, 222 n. 3, 226, 232 ; t. T VI d'Amphioilis, 382 ; t. 1994 d'Aghios Athanassios, 305 ; t. 1994 de Dervéni, 325
naïskos en peinture : t. III d'Aineia, 341
Naissance de Dionysos, peintre de, 72
Naoussa, 173 n. 1
Naples, hypogées : « Cristallini », 168 n. 8, 193 n. 2, 226 n. 4, 288 n. 7 ; « di via Foria », 348 n. 1 ; mosaïque d' Alexandre, 71 n. 1, 86, 98 n. 4, 106, 111 n. 2, 112, 115 n. 2, 130 et n. 5, 131, 132, 148 n. 1, 184 n. 2, 209 n. 3, 220, 336
Nea Michaniona, voir Aineia
Néréides, bassin de Getty, 73 ; monument à Xanthos, 194 n. 4 ; mosaïque d'Olynthe, 65-66
Niaousta, 218
Nicias, 70 n. 4, 106 n. 3, 109, 130, 135, 291 n. 2
Niké, 139, 140
Nikomachos (Nicomaque), 81 n. 1, 84 n. 2, 97 et n. 8, 98, 99, 128
Ninive, relief assyrien, 272 n. 5
Niobides, peintre de, 307
noir de carbone, 75, 76, 100, 122, 156 et n. 1, 176, 178, 179, 185, 186, 188-91, 200, 201, 232, 244, 245, 261, 312, 315, 337, 348, 362, 366, 377, 380, 406, 413-14 *passim*, 415, 431, 445, 446 ; voir aussi *atramentum* ; de fumée, 158 n. 3-4, 284, 342, 413 ; d'ivoire, 455 n. 2 ; voir aussi *elephantinum*
Nola, t. peinte, 272 n. 5
Nymphes, 85, 209 n. 6
Océanide, 79, 80 n. 2, 81, 84, 87-89, 92, 93, 95, 180, 181
ocre jaune, 58, 59 et n. 8, 75, 76, 129, 156, 158 n. 3-4, 169, 174, 176, 177, 178, 189, 202, 242, 244, 283, 284, 293, 302, 313-15, 322, 325, 337, 342, 343, 359, 362, 363, 367, 376, 377, 380, 388, 405, 408, 414-16 *passim*, 430, 445, 446 ; rouge, 71 n. 3, 129, 158 n. 4, 176, 177, 189-91, 199 n. 1, 201, 202, 244, 283, 284, 293, 314, 315, 322, 325, 337, 380, 381, 388, 405, 416-18 *passim*, 445, 459
œnochoé, en peinture : stèle d'Amphipolis, 383
œuf, 123, 159, 178, 187 et n. 3, 204, 286, 324, 344, 364, 367, 377, 399, 401-404, 430, 439 et n. 3, 444
oie, en peinture : t. de Potidée, klinés, 351, 355, 356, 360
oikiskos, peint, sur la t. III d'Aineia, 341
oiseau, en peinture : stèles de Vergina, 150 et n. 8 ; t. 1953 d'Amphipolis, 381, 382 ; voir aussi colombe

olivier, en peinture : t. B de Dervéni, 174 n. 1, 222 n. 3, 321 ; « t. des Palmettes » *theke*, 174 ; t. 1.1989 de Pella, 254
Olympie, Philippéion, 53 n. 2, 163 n. 5 ; statue de Zeus, 61, 109 ; table chryséléphantine de Kolotès, 180 n. 2
Olynthe, autels, 223 n. 1 ; mosaïque avec Thétis et les Néréides, 65-66 ; t. 598, 224 n. 1
Oplontis, Villa de Popée, 226 n. 3
Orphisme, 82 et n. 6, 83 n. 3 ; mystères ; papyrus de Dervéni, 82 n. 6
orpiment, 158 n. 4, 415, 416 et n. 2-3, 419 n. 4
Ostie, mosaïque, 97
ostrum, 453
Ostruscha, t. thrace, 65, 69 n. 1, 330 n. 1
ours, en peinture, t. de Philippe II, 107, 108, 115 n. 1, 119, 124
oxyde de fer (ferriques), 100, 157, 181 n. 1, 185, 199, 232, 261, 293, 295, 310, 320, 461 ; de plomb, jaune : 158 n. 3 ; voir aussi ocre jaune
Paestum, stèles peintes, 155, 288 et n. 7 ; tombes peintes, 87 n. 6, 139 et n. 5, 201, 227 n. 3, 271 n. 1, 305, 306, 320 n. 4, 321 n. 1, 386 n. 2
pages, royaux, 115 n. 1
Païko, mont, 407 n. 1
Palatitsia, voir Vergina
Palmettes, t. « macédonienne », voir Lefkadia
Pamphilos (Pamphile), 109, 113, 452 n. 1
Panainos, 109
Pangée, mont, 407 n. 1
panthère, 169 ; en peinture : t. I d'Amphipolis, klinés, 375 ; t. de Potidée, klinés, 350, 352, 353 n. 2, 354, 360, 361, 369 et n. 3
Paphos, mosaïque, 80 n. 1
Papposilène, 352 ; voir aussi Silène
papyrus, de Dervéni ; rouleaux de papyrus en peinture : stèles de Verigna, 151 et n. 4 ; t. 1994 de Dervéni, 151 n. 4 ; t. 1994 d'Aghios Athanassios, 151 n. 4, 306 ; t. 2001 de Pella, 257
paraetonium, 407 n. 3, 411, 412
paratacamite (atacamite), 365, 377, 425, 428-29 *passim*
Parrhasios, 70 et n. 2, 93, 130, 452
Parthénon, voir Athènes
Paul-Emile, voir Delphes
Pausias, 63 et n. 8-9, 65, 71 n. 1, 108 n. 2, 194 n. 4, 444
Pella, 151 n. 8 ; « maison de l'enlèvement d'Hélène », 193 n. 4 ; mosaïques, 64, 82 n. 10, 86, 136 n. 7, 195 et n. 4, 196, 331, 357 n. 4, 360 n. 1, 361, 370 ; *naïskos*, 294 n. 2 ; *thesmophorion*, 83 n. 1, 85 n. 3 ; tombes peintes : t. II.1976, 253, 305, 309 ; t. 1.1981, 223 n. 2, 254 ; t. 1.1989, 227 n. 2, 248, 254 ; t. 4.1989, 223 n. 2, 255, 305 ; t. 2001, 64, 90, 151, 170, 181, 209 n. 5, 216, 256-61 *passim*, 306, 307, 314, 329, 333, 334, 359, 387, 428, 437, 440, 441, 461, 464; t. C, 309 ; t. E, 262
pétase, 78, 89, 108 n. 1, 154, 210
Pergame, autel d'Athéna, 112
perirrhanterion, en peinture : t. de Lyson et Kalliklès, 222 et n. 1, 4, 231, 234, 268 n. 3, 273
Persée, 116 n. 2, 287
Perséphone, 53, 66-99 *passim*, 127, 128, 171 n. 2, 189 n. 1, 463
phiale, en peinture : t. d'Agista, klinés, 389 ; t. de Phoinikas, 312 et n. 2 ; t. de Potidée, klinés, 359 ; t. I d'Amphipolis, klinés, 375 ; t. III d'Aghios Athanassios, 299, 301 ; t. 1983 de Makrygialos, 240
Phidias, 109
Phigalie, 215 n. 2
Philippe II, 43, 65, 106, 138, 144, 163 et n. 5, 194 n. 4, 219 n. 1, 263, 330, 379
Philippe III (Arrhidée), 116 n. 2
Philippe V, 43, 287 n. 3
philosophe, figure de, en peinture : t. 2001 de Pella, 257, 258
Philoxénos d'Erétrie, 97 n. 8, 99, 130
Phoinikas-Thessalonique, t. « macédonienne », 51, 101 n. 5, 147, 178 n. 1, 193 n. 2, 200, 205 n. 4, 235 n. 2, 243, 248, 301, 305, 306, 311-15 *passim*, 359, 395 et n. 2, 403, 411, 413, 414, 415, 426, 440
Piérie septentrionale, voir Pydna
Pierro della Francesca, 452
pilastre, pillier, en peinture : sarcophage de Tragilos, 225, 386 ; t. de Lyson et Kalliklès, 224-34 *passim*
pinax, *pinakes*, 56 n. 1, 66 n. 4, 128, 135, 381
Pitsa, plaquettes de bois, 66
plafond, peint, en Macédoine : t. de Drama, 193 n. 2 ; t. de Kaytsa-Dion, 193 n. 2 ; t. de Lyson et Kalliklès, 193 n. 2, 230-31 ; t. de Phoinikas, 193 n. 2 ; t. de Sédès, 230 ; t. I de Dion, 248-49 ; « t. des Palmettes », 193-204 *passim* ; en Thrace : t. de Chipka, 193 n. 2 ; t. de Kazanlak, 193 n. 2 ; en Italie Méridionale : Gnathia, « ipogeo del Melograno », 193 n. 2 ; Naples, « ipogeo Cristallini », 193 n. 2 ; Reggio Calabria, ipogeo, 193 n. 2 ; Tarente, t. 16, 193 n. 2 ; Russie méridionale, 193 n. 2
plomb, voir blanc de plomb
Pluton, voir Hadès

polos, en peinture : t. II d'Aineia, 333 ; t. III d'Aghios Athanassios, 300
Polyclète, 163 n. 4
Polygnote, 107 n. 3, 431 n. 2, 432, 452, 454
Pompei, maison de Lucretius Fronto, 166 n. 1 ; de Salluste, 225 n. 2 ; des Vettii, 164 n. 3, 223 n. 1 ; Villa des Mystères, 112 n. 2, 127, 226 n. 3
Poséidon, 85 n. 3
Potidée, t. D/sarcophage peint, 370 ; t. « macédonienne » II, 45, 52 n. 2, 54 n. 5, 55, 198, 347-70 *passim* ; klinès, 73, 74 n. 3, 94 n. 1, 99, 169, 179 n. 2, 183, 223 n. 1, 249, 251, 290, 299, 317, 344, 349-70 *passim*, 374, 375 et n. 1, 376, 377, 392, 395 et n. 2, 398, 409, 421, 426, 429, 437, 461, 464
pourpre conchylienne, en tant que pigment, 94, 122, 129, 261, 285, 293, 400 et n. 1, 406, 421-23 *passim*, 444, 450, 459 ; étoffes teintées avec la pourpre, 89, 164 n. 3, 181 n. 1: « t. d'Eurydice », 73 ; t. de Philippe II, 73 n. 3, 102 n. 4 ; valeur symbolique, 55 n. 3, 73 n. 4, 422
Praxitèle, 81 n. 1, 109
Priène, temple d'Athéna Polias, 193 n. 4
Propylées, voir Athènes
Protogène, 106 n. 4, 425 n. 3, 454
psimithium, 408 ; voir aussi blanc de plomb et céruse
Ptolémée II, 230 n. 6
purpurissum, 202, 203, 420, 421, 423 n. 1, 444, 453 n. 2, 456, 457 et n. 1 ; voir aussi pourpre conchylienne
Pydna, 163 n. 5 ; tombes peintes : t. A. de Korinos (dite t. Heuzey), 168 n. 1, 170, 237, 244, 245, 413 ; t. B de Korinos, 64, 198, 218, 237, 239, 242-44 *passim*, 260, 274, 327, 329, 331, 395 n. 2, 407, 413, 425, 430, 440, 441 ; t. de Katérini, 49, 64, 224 n. 1, 237-39 *passim*, 240, 243, 287, 438 ; t. 1983 de Makrygialos, 238 n. 2, 239, 240, 241, 336, 348 n. 1 ; t. 2.1987 de Kitros, 238 n. 2, 240, 241 ; t. 3.2001 de Korinos, 336, 430
pyxide, en peinture : t. II.1976 de Pella, 253; t. III d'Aineia, 341 ; t. 1994 d'Aghios Athanassios, 309 ; t. 1994 de Dervéni, 325 ; t. 4.1989 de Pella, 255
réalgar, 416, 419 n. 4
Reggio Calabria, tombes peintes, 193 n. 2, 231 n. 3
Rhadamanthe, « t. du Jugement », 96, 127, 163, 205, 208-14 *passim*
Rhodes, peinture hellénistique, 139 ; t. du philosophe Hiéronyme, 208 n. 5
Rhodokleia, stèle de, 152 ; voir aussi Démétrias
Rhomaios, t. « macédonienne », voir Vergina
rhyton, en peinture : t. III d'Aghios Athanassios, 271
rinceaux, voir végétal décor
Rubia Tinctorum ; *Peregrina*, voir laque de garance
rubrique de Lemnos (*rubrica*), 71 n. 3, 176 et n. 2, 417, 419
Russie méridionale, tombes peintes, 193 n. 2, 194 n. 1, 231 n. 5, 321 n. 7
sakkos, 308 n. 1
Samothrace, rotonde d'Arsinoé, 53 n. 2
sandale, en peinture : t. 1994 d'Aghios Athanassios, 308 et n. 3, 310
sandaraque, 75, 365, 405, 416, 419, 432
sandragon (sang de dragon), 60 n. 2, 418 n. 1, 450, 456 n. 5
sandyx, 444
sanglier, en peinture, t. de Philippe II, 105, 114, 115 n. 1, 118, 127 ; t. de Potidée, klinés, 361 et n. 1, 364
sarcophage d'Alexandre, voir Sidon ; des Amazones, voir Tarquinia
sarisse, 228 ; en peinture : t. III d'Aghios Athanassios, 272 n. 6
Satyr, 87
Scopas, 213 n. 1
Sédès-Thessalonique, t. à ciste C, 227 n. 1, 230 n. 5, 238 n. 1, 315, 316, 325 n. 1
serpent, en peinture : t. de Lyson et Kalliklès, 223 et n. 3 ; t. III d'Aghios Athanassios, 287 ; en relief : stèle d'Idoménè, 223 n. 3 ; t. de Pydna, 223 n. 3
serpentine, serpentinite, 157, 158, 425, 429, 432
Sérrès, t. « macédonienne », voir Agista
Sicyone, mosaïques, 63 n. 8, 195 et n. 4
Sidon, sarcophage dit d'Alexandre, 87, 105 n. 3, 106 n. 6, 110, 111, 250 n. 2, 348 n. 1, 360 n. 6
sil attique, 98, 411, 414, 452 ; de Gaule, 411
Silanion, 135 n. 2
Silène, en peinture : t. de Potidée, klinés, 350, 353 et n. 2, 354, 356, 360 n. 3, 365
similitudo, 456 et n. 2, 460
simplex color, 454
Sindos, 272 n. 3
sinopis, 98, 176 n. 2, 416 n. 10, 430, 453
skiagraphia, 70 et n. 5
skyphos, en peinture : t. 4.1989 de Pella, 255
Sophilos, 184 n. 2
Soteriadis, t. « macédonienne », voir Dion
sphère, peinte : t. II d'Aineia, 333 ; astronomique : t. 2001 de Pella, 257
sphinx, 54
sphragis, 176 n. 2
Stabies, 457
stoa *poikile*, voir Athènes

sublinere, 417 n. 5
sulfate de fer, 201, 202, 445
Sveshtari, t. thrace, 164
symposion, 151 n. 6, 268-77 *passim*, 366
Tarante, tombes peintes, 193 n. 2, 226 n. 4, 348 n. 1
Tarquinia, « sarcophage des Amazones », 71, 72 et n. 5, 112, 127, 148, 155, 159, 201, 215, 229 n. 2, 230 n. 2, 281, 282, 290, 377, 404, 419 n. 4 ; tombes peintes, 226 n. 4
taureau, en peinture : t. de Drama, 392 ; t. de Potidée, klinés, 360 et n. 4, 364
Tegée, temple d'Athéna Aléa, 66 n. 2
Télèphe, 166 n. 1
Téménides, 44
tempera (*a tempera*), 94 n. 1, 123, 159 et n. 1, 167, 187, 204, 281, 310, 313, 344, 377, 403, 404, 439 et n. 3
ténia, en peinture, voir bandelette
Téos, relief, 272 n. 5
terre verte, 201 n. 3, 343, 427, 429 et n. 4
tétrachromatistes, peintres, 98, 411, 413, 415, 431 n. 2-3, 432, 450, 452, 454, 455, 458, 461
Thèbes, stèles incisées, 114 n. 1, 132 ; temple d'Hercule, 228 n. 8
Thessalonique, 168 n. 7 ; t. A/cimetière Est, 316 ; t. I, kliné, 316, 317, 350 n. 4 ; t. II, 318
thyrse, en peinture : t. I d'Amphipolis, klinés, 374, 375 ; t. de Potidé, klinés, 353, 356
Timanthès (Timanthe), 163 n. 4, 454
tonos, 70 n. 5
Tragilos, sarcophage peint, 64, 151 n. 8, 223 n. 2, 225, 227 n. 3, 239, 248, 320 n. 4, 336, 377, 379, 385-88 *passim*, 405, 465
tryginon, 431 n. 2
tryphe, 460 n. 1
Tyr, t. peinte, 82
Tzagesi, t. « macédonienne », voir Amphipolis
Ugento, t. peinte, 334 n. 3
vache, en peinture : t. de Drama, 392
Vaison-la-Romaine, 457
vanadinite, 158 n. 4, 416 et n. 6
vase à parfum, en peinture : t. 4.1989 de Pella, 255
Vasjurin, t. peinte, voir Russie méridionale
végétal, décor, élément, motif : 159, 160, 170, 179 n. 2, 193 n. 4, 227, 248, 317, 318, 410, 434 ; rinceaux, en relief : « t. d'Eurydice », 56-66 *passim*, 179 ; incisé : t. d'Aghia Paraskevi, 55 n. 1 ; peints : sarcophage de Tragilos, 385-86 ; t. B de Korinos, 243, 244 ; t. C de Pella, 262 ; t. d'Aghios Mamas, 370, 371 ; t. de Katérini, 238 ; t. de Palatitsia, 170, 243 ; t. de Potidée, 55 n. 1 ; « t. des Palmettes », 174 n. 2, 178, 179, 193-204 *passim* ; t. II d'Aineia, 243, 328-33 *passim* ; t. III d'Aghios Athanassios, 299 ; t. III de Vergina ; « t. Kinch », 218 ; « t. Rhomaios », 160-61 ; t. T2 d'Amphipolis, 380 ; t. T II d'Amphipolis, 383 ; t. 143 d'Amphipolis, 378 ; t. 2001 de Pella, 259, 260
Vergina, acropole, 181 n. 1 ; mosaïque, 194 n. 1, 195, 331 ; palais, 206 n. 3, 360 n. 4 ; stèles peintes, 67, 74, 87, 149-59 *passim*, 168 n. 9, 202, 223 n. 2, 227 n. 3, 277, 401, 414, 426, 427, 429, 442 ; théâtre, 161, 163 n. 5 ; « t. d'Eurydice », 44, 49-76 *passim*, 77 n. 7, 84, 94, 134, 158, 160, 174, 178, 179, 194, 212, 217 ; trône peint, 53-76 *passim*, 94 n. 1, 128, 129, 133, 144 n. 1, 155, 157, 161, 167, 170, 171, 181, 191, 198, 202, 203, 286, 299, 314, 329 n. 1-2, 330, 343, 349 et n. 4-5, 351 n. 2, 357-59, 364, 365, 367, 368, 395 n. 2, 401, 403, 408, 410, 412, 430 et n. 1, 437-43, 461 *passim*, 463, 465 ; t. de Palatitsia, 64, 170-71, 198, 208, 217, 218, 235, 243, 309, 441 ; « t. de Perséphone », 44, 55 n. 3, 66-68, 77-100 *passim*, 101, 104, 118, 121, 124, 125, 132, 133, 144 n. 1, 149, 164, 169, 180, 181, 182, 183, 200, 210, 213, 216, 256 n. 2, 279, 280, 290, 291, 299, 327 n. 5, 351 n. 2, 359, 396 n. 2, 398, 435-43 *passim*, 461, 463, 464 ; t. de Philippe II, 44, 68 n. 3, 94, 96, 98, 101-49 *passim*, 127, 128, 133, 134, 144 n. 1, 148 n. 1, 158, 160, 169, 214, 229 n. 3, 250, 258, 261, 265, 266 n. 1, 273 n. 3, 275, 283, 288 n. 5, 289, 298, 301, 314, 329 n. 1, 334 n. 2, 336 n. 1, 351 n. 1, 359, 360 n. 5, 426, 428, 429, 430, 435-43 *passim*, 461, 463, 464; klinés décorées d'ivoire, 59-61, 102 n. 4, 115 n. 2, 128, 138, 157, 178, 189, 191, 251, 261, 342, 343, 349, 363, 365, 368, 415, 435, 437-44 *passim*, 461, 443 ; t. I du tumulus Bella, 71 n. 3, 116 n. 5, 162-67 *passim*, 181, 209, 218 n. 4, 228, 229 n. 3, 295, 298, 438, 440, 442, 464, 465 ; t. II du tumulus Bella, 167-70 ; kliné peinte, 54, 55, 56, 138, 167-70 *passim*, 179 n. 2, 251, 349, 350 n. 4, 358, 359 ; t. III du Grand Tumulus, 64, 94, 100, 104, 117, 127, 133-49 *passim*, 169, 205, 215, 258, 261, 274, 279, 280, 281, 282, 286, 288, 339, 353 n. 1, 363, 364, 367, 370, 425, 435-43 *passim* ; « t. Rhomaios », 45, 49, 160-61, 169, 173 n. 2, 194 n. 1, 198, 262, 349 n. 5, 357, 461
Véria, monument aux boucliers, 229 n. 2 ; relief de course des biges, 139, 140 ; stèle funéraire, 208 n. 5
Vermion, 156, 158
Villa Albani, 257
Xanthos, monument des Néréides, 111 n. 4, 194 n. 4

Xénocrate d'Athènes, 452
Zeus, 55 n. 3, 80 n. 2, 81, 85 n. 3, 165 n. 2, 229 et n. 5, 287, 292
Zeuxis, 70 n. 5, 86 n. 3, 214, 433, 454, 455

INDEX LOCORUM

AESCHYLE
Promethé 1054 : 165 n. 2
AËTIUS DOXOGR.
De placitis reliquiae 313 : 454 n. 2
AËTIUS MED.
Latricorum liber 1.106.1-5 : 60 n. 3
Latricorum liber 2.196 : 402 ; 2.196.40 : 136 n. 5
ALEXANDRE D'APHRODISIAS
Aristotelis topica libro octo commentaria 428 : 208 n. 3
In Aristotelis metaphysica commentaria 161.1 : 449
In librum de sensu commentarium 439 b 18 : 447 n. 1
ANAXAGORE
fr. 21 : 446 n. 1
ARISTIDE
38.480 : 163 n. 5
ARISTOPHANE
Assemblée des femmes 538 : 227 n. 2
Grenouilles 928 : 165 n. 2 ; 1039 : 228 n. 8
Lysistrata 602 : 227 n. 2
ARISTOTE
De audibilibus 801 a 30-35 : 85 n. 5
De coloribus 792 a : 459 ; 792 b 15-20 : 448 ; 794 b : 459 ; 797 a 5 *sq.* : 422 n. 3
De generatione animalium 725 a : 446 n. 2 ; 743 b : 438
De generatione et corruptione 319 b 31 *sq.* : 447 n. 1 ; 322 b 8 *sq.* : 447 n. 1 ; 327 a 30-328 b 23 : 447 n. 1 ; 334 b 15 *sq.* : 447 n. 2
De memoria et reminiscentia 449 b 3-453 b 10 : 145 n. 3
De mundo 396 b : 450
De sensu et sensibilibus 439 b 20 : 55 n. 3, 444 ; 439 b 32-440 a 1 : 55 n. 3 ; 440 a 5 : 444 ; 440 a 31 *sq.* : 447 n. 1 ; 440 b 15 : 444, 445 ; 442 a : 460 ; 442 a 20 *sq.* : 447 ; 446 b 28 *sq.* : 447 n. 1
Historia Animalium 517 b 30 : 136 n. 5 ; 597 b 7 : 106 n. 3 ; 606 b 15 : 106 n. 3
Métaphysique 980 b-981 a : 145 n. 4 ; 1057 a 18 *sq.* : 447 ; 1067 b 1 *sq.* : 447 n. 1
Météorologiques 372 a 6-9 : 447 ; 374 b-375 a : 55 n. 3, 459 ; 374 b : 447 ; 378 a 26 : 418 n. 1 ; 378 b 28 *sq.* : 447 n. 1
Mirabilium auscltationes 833 a 42 : 407 n. 1 ; 833 b 45-47 : 407 n. 1
Physique 188 b 21 *sq.* : 447 ; 194 a 22-27 : 145 n. 5 ; 200 b 12-202 a 12 : 447 n. 1 ; 224 a 21-226 b 17 : 447 n. 1
Politique 1337 b 23 : 109
Problemata 873 a : 460
Rhétorique 1361 a : 163 n. 5
Topica 111 a : 460
ARRIEN
Anabase d'Alexandre 1.16.4 : 251 ; 1.17.11 : 163 n. 5 ; 4.13.1 : 115 n. 4 ; 7.14.8 : 101 n. 2
ATHENEE
Deipnosophistes 5.25.5 *sq.* : 230 n. 6 ; 5.29 : 268 n. 2 ; 11.3 : 268 n. 2 ; 11.60 : 268 n. 2 ; 11.476c : 271 n. 2 ; 13.81.14 *sq.* : 460 n. 3 ; 14.20 : 459
ASCLEPIODOTE
Traité de Tactique 5.1 : 229 n. 2
BACCHYLIDE
5.183-186 : 259
CICERON
Brutus 70 : 454
CLEMENT D'ALEXANDRIE
Protreptique 4.54.5 : 163 n. 5
DEMOSTHENE
De corona 18.48 : 194 n. 4 ; 18.296 : 194 n. 4
DENYS D'HALICARNASSE
Antiquitates Romanae 16.3 : 450
De compositione verborum 6.22.1 : 70 n. 4
De Isaeo 4 : 356 n. 1 ; 4.3 *sq.* : 356 n. 1, 454
DIODORE DE SICILE
5.2 *sq.* : 78 n. 1 ; 14.8.6 : 407 n. 1 ; 16.92.5 : 163 n. 4 ; 17.70 : 422 n. 3 ; 17.110.7-8 : 101 n. 2 ; 17.115.1-5 : 101 n. 2 ; 19.52.5 : 138 n. 4
DIOGENE LAERCE
Vitae philosophorum 1.38 : 452 n. 1 ; 4.3 : 452 n. 1
DION CHRYSOSTOME
Orationes 12.52 : 61
DIOSCORIDES
De materia Medica 1.101.1 : 402 ; 1.113.2 : 403 ; 1.121.1 : 403 ; 3.20.1 : 402 ; 3.87.1 : 136 n. 5 ; 3.143.1-2 : 419 n. 6 ; 4.122.1 : 402 ; 5.88.1 *sq.* : 408 n. 3 ; 5.89 : 426 n. 5 ; 5.93.1 *sq.* : 414 ; 5.94 : 418 n. 2 ; 5.96 : 416 n. 9 ; 5.104 : 426 n. 7 ; 5.105 : 419 n. 2

De simplicibus medicinis 1.105.2-3 : 403 ; 1.121.3 : 403 ; 2.30.4 : 402 ; 2.31.3 : 403 ; 2.31.6 : 403 ; 2.34.2 : 402 ; 2.118.1 : 403

ELIEN

De natura animalium 6.19 : 459

Histoires variées 2.2 : 455, 457 n. 4 ; 4.19 : 144 ; 14.17 : 86 n. 3

EMPEDOCLE

fr. 31 B 8, 3 : 447 n. 1 ; 31 B 21,14, I : 447 n. 1-2 ; 22, 4 : 447 n. 1 ; 230 : 446 n. 1

EURIPIDE

Fragmenta v. 472.7 : 136 n. 5

Iphigénie en Aulide v. 73-74 : 459

Rhesus v. 921-923 : 407 n. 1

GALIEN

In Hippocratis librum de fracturis commentarii 3 18b : 136 n. 5

HERODOTE

Histoires 2.86 : 401 ; 4.73 : 70 n. 2 ; 4.189 : 419 n. 6 ; 5.17.1-9 : 407 n. 1 ; 6.46.9-15 : 407 n. 1 ; 7.112-113 : 407 n. 1 ; 7.124-126 : 106 n. 3 ; 9.75 : 407 n. 1

HESIODE

Théogonie 912 *sq.* : 78 n. 1

HOMERE

Hymne à Déméter v. 1 *sq.* : 78 n. 1 ; 3 : 80 n. 2 ; 5-14 : 80 n. 2 ; 30 : 80 n. 2 ; 77 : 80 n. 2 ; 414 : 80 n. 2 ; 417-425 : 80 n. 2 ; 438 : 80 n. 2 ; 991 : 80 n. 2

Illiade 17.547 : 422 n. 3 ; 23.262-652 : 138 ; 24.310 *sq.* : 165 n. 2

Odyssée 19.4 *sq.* : 228 n. 7 ; 22.24 *sq.* : 228 n. 7

HORACE

Art Poétique 9-11 : 96 n. 2

ISIDORE DE SEVILLE

Originum libri 19.17.10 : 426 n. 7

ISOCRATE

16.33 : 144 n. 1

JUSTIN

12.12.12 : 101 n. 2

LUCIEN

De luctu 11 : 227 n. 2

Imagines 7.13 : 432

Zeuxis ou Antiochus 3-8 : 433

MELISSUS

fr. 30 A 5, 7 : 447 n. 1

OVIDE

Métamorphoses 5.393 *sq.* : 78 n. 1

PARMENIDES

fr. 28 D 16, 1, I : 447 n. 1

PAUSANIAS

Periegège 2.4.7 : 80 n. 1 ; 2.27.3 : 444 n. 2 ; 5.11.1-9 : 61 n. 2 ; 5.12.4 : 73 n. 4 ; 5.20.1 : 180 n. 2 ; 5.90.1-10 : 163 n. 5 ; 6.13.9-10 : 259 ; 8.37.9 : 78 n. 1 ; 8.42.1-3 : 80 n. 1

PETRONE

Satyricon 2.88.119 : 453

PHILOSTRATE

Imag. Prooemium 294.6 K : 85 n. 4

PINDARE

Olympiques 1.106-111 : 259

Pythiques 1.6 : 165 n. 2

PLATON

Cratylus 424 c : 460 n. 2 ; 424 d-e : 446 n. 1-2

Gorgias 523 e-524 a : 209 n. 1 ; 526 c : 209 n. 1

Leges 741 c : 135 n. 3

Philebus 51-53 : 446 n. 3 ; 53 b : 446 n. 3 ; 59 c : 446

Protagoras 356 c : 114

République 420 c-d : 55 n. 3, 460 ; 501 b-c : 446 n. 2 ; 557 c : 459 ; 602 c : 114

Sophiste 236 a : 144

Timée 61 c : 447 n. 2 ; 67 e-68 : 447 ; 68 c-d : 447

PLINE L'ANCIEN

Histoire naturelle 7.197 : 407 n. 1 ; 9.127 : 421 n. 4 ; 9.134 : 459 ; 9.134-135 : 458 n. 2 ; 9.137 : 421 n. 4 ; 11.231 : 404 ; 13.19-20 : 402 ; 13.67 : 402 ; 16.77 : 422 ; 21.4 : 63 n. 9 ; 21.84 : 439 n. 3 ; 24.64 : 402 ; 28.35 : 136 n. 5 ; 28.236 : 404 ; 32.73 : 136 n. 5, 404 ; 33.27 : 426 ; 33.61-62 : 58 n. 3 ; 33.64 : 430 ; 33.74 : 163 n. 4 ; 33.79 : 416 n. 2 ; 33.89 : 64 n. 6 ; 33.90 : 426, 428 ; 33.90-91 : 424 ; 33.114 : 457 ; 33.117 : 418 n. 3, 419 ; 33.122 : 418, 419, 439 n. 3 ; 33.158 : 414, 416 n. 4 ; 33.158-160 : 414 ; 33.159 : 411 ; 33.162 : 423, 424 ; 33.164 : 424 ; 34.64 : 109 n. 1 ; 34.65 : 109 n. 1 ; 34.69 : 81 n. 1 ; 34.147-148 : 414 ; 34.175-176 : 408 n. 3 ; 34-177-178 : 415 n. 6 ; 35.2 : 453 ; 35.4 : 450 ; 35.25 : 413 ; 35.29 : 70 n. 5 ; 35.30 : 345, 408, 418 n. 1, 456, 458 n. 3 ; 35.31 : 416 n. 10 ; 35.31-32 : 416 n. 9 ; 35.33 : 176 ; 35.36 : 411, 414, 430 ; 35.37 : 408 ; 35.39 : 416, n. 4, 419 n. 2 ; 35.43 : 402 ; 35.44 : 420 ; 35.45 : 203, 420, 421 n. 3, 422, 444 ; 35.46 : 457 n. 1 ; 35.48 : 427 ; 35.49 : 94 n. 1, 203, 406, 408, 424 ; 35.50 : 98, 411, 414, 418, 452, 455 n. 2 ; 35.58 : 107 n. 3 ; 35.60 : 454 ; 35.61 : 83 n. 4 ; 35.65-66 : 456 ; 35.67 : 70 n. 2 ; 35.68 : 93, 136 ; 35.72 : 456 ; 35.76 : 109, 113 ; 35.77 : 136 ; 35.79 : 68 n. 2, 343 ; 35.81-83 : 456 ; 35.81-84 : 70 n. 2 ; 35.84-85 : 456 ; 35.86 : 457 n. 4 ; 35.88-89 : 456 ; 35.92 : 291 n. 3, 438, 453 ;

35.95 : 106 n. 4, 456 ; 35.97 : 76, 167, 186, 413, 455 n. 2 ; 35.98 : 84 n. 2 ; 35.101 : 167 ; 35.102 : 106 n. 4, 425 n. 3 ; 35.103 : 456 ; 35.108 : 81 n. 1, 97 ; 35.109 : 97 ; 35.110 : 97 n. 4, 130 ; 35.111 : 434 ; 35.118 : 94 n. 2, 135, 453 n. 2 ; 35.123 : 63 n. 9 ; 35.124 : 194 n. 4 ; 35.125 : 63 n. 9 ; 35.126 : 71 n. 1 ; 35.126-127 : 108 n. 2 ; 35.129 : 434 ; 35.131 : 70 n. 4, 130, 135, 291 n. 2 ; 35.133 : 109 ; 35.145 : 92 ; 35.149 : 439 n. 3 ; 36.126-130 : 414 ; 37.48 : 414 ; 37.61 : 414

PLOTIN
Ennéades 5.3.15-20 : 61

PLUTARQUE
Alexandre 3.8 : 138 n. 3 ; 4.3.1 : 291 n. 3 ; 4.9 : 138 n. 3 ; 36.2-3 : 422 n. 3 ; 40 : 109 n. 1 ; 72 : 101 n. 2
Amatorius 759 b-c : 439 n. 2
De Alexandri magni fortuna aut virtute 335a : 291 n. 3
De amicorum multitudine 94 f 2-4 : 425 n. 3
De defectu oraculorum 436 b : 454
De gloria Athenensium 346 : 446 n. 3
De Iside et Osiride 351d : 291 n. 3 ; 364e : 369 n. 3
Fragmenta 14.6 *sq.* : 71 n. 1
Moralia 393 c : 446 n. 3 ; 725 c : 446
Periclés 13.4.1-5 : 425 n. 3
Quomodo adulatur ab amico 48 e *sq.* : 469 n. 3 ; 54 e : 459 ; 58 d : 457 n. 4
Timoleon 26 : 227 n. 2 ; 36.3 : 97
Vies des dix orateurs 838 : 257 n. 4

POLYBE
31.29 : 116 n. 2

POLLUX
Onomasticon 1.49 : 422 n. 3 ; 7.70 : 162 n. 6 ; 7.126 : 433 ; 7.128-129 : 135 n. 3, 395, 448 n. 6 ; 7.129 : 446 n. 2 ; 10.83-84 : 448 ; 10.84 : 135 n. 3 ; 10.148-149 : 448 ; 10.148.7-149.1 : 135 n. 3

POSIDIPPE DE PELLA
Frag. 705 : 258

QUINTILIEN
Institutio Oratoria 2.13.12 : 115 n. 3 ; 8.5.26 : 70 ; 12.10.3 : 454 ; 12.10.4 : 70 n. 5

SENEQUE
De ira 3.9.3 : 457 n. 3
Epistulae 86.6 : 453 ; 114.9 : 453 ; 115.9 : 453

STOBEE
Anthologium 1.16.1 : 454 n. 2

STRABON
8.3.30 : 109 ; 12.2.15 : 415 n. 6 ; 13.4.14 : 422 ; 14.5.28 : 407 n. 1 ; 16.2.23 : 421 n. 4

SUETONE
Nero 31 : 59 n. 3
Tibère 44.2 : 135 n. 2

SYNESIUS
Epistulae 136 : 66 n. 4

THEOPHRASTE
De causis plantarum 3.9.7 : 135 n. 3 ; 6.11.15 : 402, 403
De Lapidibus 26 : 426 n. 5 ; 39 : 457 ; 50 : 419 n. 2 ; 51 : 71 n. 3, 426 n. 5 ; 51.6 : 416, 446 n. 2 ; 52 : 416 n. 3 et 10 ; 52-53 : 416 n. 9 ; 55 : 423 ; 56.1 *sq.* : 498 n. 3 ; 76 *sq.* : 447
De sensu et sensibilibus 17.59 : 447 n. 1 ; 73.1 : 454 ; 79.1 : 454 ; 82 : 447 n. 1 ; 91 : 447 n. 1
Historia plantarum 3.13.1-3 : 403 ; 4.2.8 : 402 ; 4.6.5 : 422 ; 5.7.4 : 135 n. 3 ; 6.1.4 : 419 n. 6 ; 6.11.15 : 402 ; 7.9.3 : 419 n. 6 ; 9.1.2-3 : 403 ; 9.1.3 : 402 ; 9.8.2 : 402 ; 9.13.4. : 419 n. 6 ; 9.13.6 : 419 n. 6 ; 9.15.8 : 402

THUCYDIDE
4.105 : 407 n. 1 ; 6.26.1-2 : 259

VARRON
Res Rusticae 3.2.3-4 : 453

VITRUVE
De Architectura 7, praef. 11 : 452 n. 1 ; 7.3.7 : 91 n. 2, 94 n. 1, 437 ; 7.5.7 : 453 ; 7.5.8 : 418 n. 3, 453 n. 2 ; 7.7.1 : 414 ; 7.7.5 : 419 n. 2 ; 7.9.2 : 418 ; 7.9.2-3 : 458 ; 7.9.6 : 426 n. 1, 426 n. 5 et 7 ; 7.10.2 : 402 ; 7.10.1-4 : 413 ; 7.11.1 : 423 ; 7.12.1 : 408 n. 3 ; 7.13.1 : 420, 453 n. 2 ; 7.14.2 : 426 ; 8.3.18 : 408 n. 3 ; 9.3.1 : 439 n. 3 ; 14.1 : 414 n. 8

XENOPHANE
Fragmenta 32, 3 : 447 n. 5

XENOPHON
Agésilas 9.6 : 144 n. 1
Anabase 3.3.20 : 162 n. 6 ; 4.1.18 : 162 n. 6
Cynegeticus 11 : 106 n. 3
Cyropédie 6.4.1 : 459
Helléniques 5.2.17 : 407 n. 1 ; 6.4.7 : 228 n. 8
Mémorables 3.10 : 110 n. 3
Oeconomicus 10.5-6 : 446 n. 2

MOTS GRECS

ἀλλοίωσις 276 n. 5, 447
ἄλουργόν 447, 450
ἀνδρείκελον 71 n. 3, 446 et n. 2
ἀνθέω 459
ἀνθηρός 459, 460 et n. 1

ἄνθος 459 et n. 3
αὐστηρός 459, 460
αὐτοφυῆ 450
βαρύς 412
γέννεσις 447 n. 1
δίφρος150 n. 5
δόξα 259
δρακόντιον 450
ἐπιπόλασις 444
ἐπιπολή 444
Ἐρευθέδανον 419 n. 6
Ἐρυθρόδανον 419 n. 6
Ἐχέδωρος 407 n. 1
θρῆνος 386
καθαρός 445, 447
κέλης 258
κίνησις 447 n. 1
κιννάβαρι 450
κλειδοῦχος 180 n. 1
κλισμός 150 n. 5, 154
κομμός 386
κράσις 447 n. 1
κύανος 423
μέλαν 447
μεταβολή 447 n. 1
μηλιάς 455
μίλτος 445
μῖξις 447 et n. 1
ξανθόν 447
ὄστρειον 450
παῖδες (βασιλικοί)115
πορφύρεος (ον) 422 n. 3, 447 n. 5
πράσινον 447, 450
πράσιον 447
πυλάτης 180 n. 2
πυλάοχος 180 n. 2
πυρρόν 447
σαυρωτήρ 163 n. 2
σκιαγραφία 445
σφραγίς 258
φακόν 447
φθορά 447 n. 1
φοινίκεον 447 n. 5
φοινικοῦν 447
χρηστογραφία 211
χλωρόν 447 n. 5

TABLE DES MATIERES

PREFACE 9
AVANT-PROPOS 13
ABREVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES 17
INTRODUCTION 43

PREMIERE PARTIE : MONUMENTS PEINTS

VERGINA - AIGAI 49
1. « Tombe d'Eurydice » – **2.** Grand tumulus / « Tombe de Perséphone » – **3.** Grand tumulus / Tombe de Philippe II – **4.** Grand tumulus / Tombe III – **5.** Grand tumulus / Les stèles peintes – **6.** Tombe à ciste 1997 – **7.** Tumulus I / Tombe à ciste – **8.** « Tombe Rhomaios » – **9.** Tumulus Bella / Tombe I – **10.** Tumulus Bella / Tombe II – **11.** Palatitsia / Tombe monumentale à ciste

LEFKADIA - MIEZA / NAOUSSA 173
12. « Tombe des Palmettes » – **13.** « Tombe du Jugement » – **14.** « Tombe Kinch » – **15.** « Tombe de Lyson et Kalliklès » – **16.** Kopanos-Naoussa / Tombe à ciste – **17.** Marina-Naoussa / Tombe à chambre rupestre

REGION DE PYDNA 237
18. Katérini / Tombe à chambre – **19.** Makrygialos / Tombe à ciste 1983 – **20.** Kitros / Tombe à ciste 2.1987 – **21.** Korinos / Tombe à ciste 3.2001 – **22.** Korinos / Tombe « macédonienne » B – **23.** Korinos / Tombe « macédonienne » A, dite « tombe Heuzey »

DION 247
24. Tombe « macédonienne » I

PELLA 253
25. Tombe à ciste II.1976 – **26.** Tombe à ciste 1.1981 – **27.** Tombe à ciste 1.1989 – **28.** Tombe à ciste 4.1989 – **29.** Tombe monumentale à ciste 2001 – **30.** Tombe « macédonienne » C – **31.** Tombe « macédonienne » E

REGION DE THESSALONIQUE 263
32. Aghios Athanassios / Tombe « macédonienne » III – **33.** Aghios Athanassios / Tombe à ciste 1994 – **34.** Phoinikas / Tombe « macédonienne » – **35.** Sédès / Tombe à ciste C – **36.** Thessalonique/cimetière Est / Tombe à ciste A – **37.** Thessalonique / Tombe « macédonienne » I : la kliné peinte – **38.** Thessalonique / Tombe « macédonienne » III

DERVENI - LETE 319
39. Tombe à ciste A – **40.** Tombe à ciste B – **41.** Tombe à ciste E – **42.** Tombe à fosse Z – **43.** Tombe à ciste 1994

NEA MICHANIONA - AINEIA 327
44. Tumulus A / Tombe à ciste I – **45.** Tumulus A / Tombe à ciste II – **46.** Tumulus A / Tombe à ciste III

POTIDEE - KASSANDREIA 347
47. Tombe « macédonienne » II – **48.** Tombe D / Sarcophage peint – **49.** Aghios Mamas / Tombe 2. Sarcophage peint

AMPHIPOLIS 373
50. Tzagesi / Tombe « macédonienne » – **51.** Tombe « macédonienne » 1 : les klinés peintes – **52.** Kastas / Tombe à ciste – **53.** Tombe à ciste 143 – **54.** Secteur L / Tombe à ciste T1 – **55.** Secteur L / Tombe à ciste T2 – **56.** Secteur C / Tombe à ciste 12 – **57.** Secteur C / Tombe à ciste 22 – **58.** Tombe à ciste 1953 – **59.** Tombe à ciste T VI — **60.** Tombe à chambre T II – **61.** Les stèles peintes

TRAGILOS 385
62. Tragilos / Sarcophage peint

SERRES 389
63. Agista / Tombe « macédonienne » : la kliné peinte

DRAMA 391
64. Tombe « macédonienne »

DEUXIEME PARTIE : MATIERES ET COULEURS

LES MATERIAUX PICTURAUX 395
TECHNIQUES PICTURALES ET SYSTEMES D'HARMONIES CHROMATIQUES : PRATIQUES ET THEORIES 433
CONCLUSION 463
INDEX 467

ISBN SET: 978-960-7905-31-4
ISBN I: 978-960-7905-32-1