Sous la direction de
Sophie Descamps-Lequime

Peinture et couleur dans le monde grec antique

Musée du Louvre Éditions

Louvre

5 Continents

ANGELIKI KOTTARIDI

L'épiphanie des dieux des Enfers dans la nécropole royale d'Aigai

Les campagnes de fouilles menées dans la nécropole royale d'Aigai [1] ont mis au jour deux représentations des dieux des Enfers, jalons exceptionnels tant pour l'étude de l'iconographie que pour celle de la peinture antique. Elles ont toutes les deux été trouvées à l'intérieur de sépultures féminines : la première sur le dossier du trône de marbre qui se trouve dans la chambre de la tombe de la reine Eurydice ; la seconde sur le mur nord de la tombe à ciste de l'une des épouses de Philippe II, à l'emplacement du groupe des tombes royales du Grand Tumulus.

Presque contemporaines – elles sont datées avec certitude du troisième quart du IVe s. av. J.-C. – ces œuvres, d'une qualité supérieure, sont nées du pinceau de deux peintres qui travaillaient au même endroit et pour le même commanditaire, c'est-à-dire la cour royale. Les deux scènes présentent des conceptions profondément différentes. Leur comparaison est en cela particulièrement instructive et, dans le même temps, totalement révélatrice, d'une part, de la polysémie et de la complexité des images antiques elles-mêmes ainsi que de leurs contenus, et d'autre part, de l'approche multiple que leur identification et leur lecture rendent nécessaire.

La première représentation d'Hadès et de Perséphone mise au jour dans la nécropole d'Aigai se trouve à l'intérieur de la grande tombe à ciste (tombe I) du groupe des sépultures royales du Grand Tumulus [2]. Une femme âgée d'un peu plus de vingt ans y était ensevelie avec un nouveau-né [3]. La situation de cette tombe à proximité de celle de Philippe II montre que la jeune femme, morte avec son bébé presque immédiatement après l'accouchement, d'après l'étude des ossements, était l'une des sept épouses du roi. Un *pinax* attique à vernis noir trouvé dans la tombe et daté de la fin de la première moitié du IVe siècle [4] nous fournit un élément assez sûr pour la datation de l'ensemble funéraire vers 350 av. J.-C. Il est possible d'identifier ainsi la défunte comme étant Nikésipolé de Phères, en Thessalie, morte en 352 av. J.-C., cinquième épouse de Philippe et mère de Thessalonique [5]. La tombe a sans doute été construite avant l'*héroon*, qui se trouvait à côté du premier tumulus de la tombe de Philippe puisque les fondations de ce monument s'appuient sur l'extrémité sud de la fosse funéraire.

L'intérieur de la tombe est particulièrement austère, dépourvu de tout aménagement architectural. Les quatre murs sont peints jusqu'à mi-hauteur d'un rouge profond caractéristique de l'oxyde de fer et qui rappelle le sang, tandis que la partie supérieure est blanche. C'est sur cette partie que, au nord, à l'est et au sud, se développe le décor pictural, tandis que sur le quatrième mur, à l'ouest,

FIG. 1
« Tombe de Perséphone » : Déméter.

FIG. 2
« Tombe de Perséphone » : Hermès.

FIG. 3
« Tombe de Perséphone » : Hermès, détail

des étagères supportaient des objets. Les deux parties sont séparées par une frise peinte, étroite et délimitée par de fins bandeaux blancs qui se différencient du reste de la surface grâce à des incisions. Là, sur un fond bleu ciel (la couleur du ciel apparemment caractéristique des frises), poussent des fleurs énormes et fabuleuses – lys, narcisses, jacinthes, belles-de-nuit – encadrées de chimères et de griffons affrontés, créatures mythiques gardiennes du passage vers l'au-delà.

Représentées soigneusement, avec exactitude et force, dans un style clairement naturaliste, toutes ces fleurs et tous ces animaux sont blancs et des ombres grises modèlent de manière convaincante leurs volumes. Comme pour la frise ionique de la « tombe d'Eurydice[6] », les jeux d'ombre et de lumière sont l'unique moyen employé à des fins plastiques pour donner substance et volume aux figures qui évoquent ainsi des reliefs de marbre ou des créatures surgies du monde des ombres. La couleur proprement dite est limitée à quelques touches de rouge foncé sur les corps des animaux : ce parti souligne ainsi bien davantage l'absence de la couleur plutôt que sa présence. La lumière blanche qui éclaire cette frise vient d'en haut, de l'endroit où se trouvent les figures des dieux. Là, dans la majeure partie de l'image, la couleur blanche, absolue et éclatante, domine d'une manière inattendue dans une peinture (fig. 1). Blanc est l'espace, arrière-plan de la représentation ; blancs, les corps des figures et des quatre chevaux du char d'Hadès ; blancs également, le pétase et la chlamyde d'Hermès, soulignée d'une bordure rose pâle (fig. 2 et 3) ; blancs, les rochers sur lesquels sont assises les figures féminines. Ces dernières sont également vêtues de blanc, à l'exception de l'une d'entre elles qui porte un chiton rose-violet dissimulé toutefois sous un himation blanc. Ce choix inhabituel du blanc comme couleur dominante, voire comme non-couleur, dans la majeure partie de la représentation ne peut évidemment pas être le fait du hasard, d'autant plus que, dans la cosmologie orphique, contemporaine de cette œuvre, la signification du blanc apparaît indissociablement liée à l'au-delà[7].

Toutefois, avant d'aller plus avant dans le domaine de l'interprétation, il est utile d'évoquer quelques éléments techniques et stylistiques, qui présentent un intérêt particulier. L'unité de style, la nature et la qualité de cette peinture, ainsi que l'exécution du dessin avec toute une série de détails secondaires mais néanmoins caractéristiques comme, par exemple, la représentation des bijoux et leur récurrence – la bague d'Hadès, les bracelets de Perséphone (fig. 4) et celui de

FIG. 4
« Tombe de Perséphone » : Perséphone, détail.

la jeune femme effrayée, les bracelets et le pendentif de la figure assise à l'est du mur sud –, témoignent du fait qu'un seul artiste a entièrement peint les scènes de la zone supérieure. De plus, la plasticité et la qualité inhabituelle des figures de la frise bleu ciel me font croire qu'elles ont également été exécutées par cette même main.

Sur l'enduit lisse, brillant et encore humide de la dernière couche, l'artiste a gravé un dessin préparatoire sommaire, en insistant principalement sur les endroits les plus importants de la composition. Il a ensuite dessiné et peint ses figures par touches rapides, puissantes et particulièrement expressives, tantôt en suivant son dessin préparatoire, tantôt en l'ignorant, avec cette liberté créatrice de l'auteur d'une œuvre originale, totalement inconnue d'un copiste (fig. 5, 6 et 7)[8].

En dehors du bleu ciel de la frise, la palette du peintre était constituée à la fois des tonalités de terre de base de la tétrachromie (c'est-à-dire le rouge épais, les ocres, le noir et le blanc) mais aussi de laques organiques pour les roses et pour les pourpres brillants. Les couleurs ont été utilisées pures comme, par exemple, le rouge épais du char ou le bleu ciel de la frise, mais on les trouve surtout saturées afin d'obtenir les nuances de teintes nécessaires pour les ombres et le modelé des volumes – différents bruns rougeâtres, des ocres, des gris mais aussi des roses mauve-bordeaux. Une partie au moins de la composition a dû être peinte *al fresco*, mais il y a

‹ FIG. 5
« Tombe de Perséphone » : Hadès, détail.

FIG. 6
« Tombe de Perséphone » : Hermès.

6

probablement également des ajouts *al secco*[9]. La couleur présente une transparence particulière et une légèreté qui rappelle l'aquarelle.

Ces peintures murales sont souvent comparées à la peinture des lécythes à fond blanc[10], mais, à l'exception du fond blanc dominant présent dans les deux cas, tout autre rapprochement semble plutôt fortuit. La palette chromatique réduite des lécythes à fond blanc résulte plus de la disparition des couleurs que de choix conscients de la part de leurs peintres. Il semble, en effet, que les lécythes présentaient souvent en réalité de nombreuses couleurs vives et superposées[11], et que la prédominance actuelle du dessin de contour soit due principalement à des nécessités techniques de fabrication et, surtout, au hasard de la conservation. Il est manifeste que l'intensité, la richesse et la plasticité de la touche du pinceau de l'artiste qui a réalisé la peinture murale du Rapt surpassent tout précédent connu et sont incomparablement supérieures aux contours dessinés par les peintres des lécythes à fond blanc, malgré l'exactitude empreinte de noblesse qui caractérise les meilleurs exemplaires.

Bien que maîtrisant parfaitement la couleur et la manière de rendre, grâce à elle, le volume et le mouvement, comme le prouve l'himation pourpre d'Hadès, le peintre ne cède pourtant pas à la tentation de la richesse expressive que ce moyen aurait pu lui offrir. Il limite rigoureusement la coloration à des endroits choisis, là où l'action se concentre, privilégiant la voie difficile qui lui donne l'occasion de prouver son extraordinaire puissance de dessinateur. Il travaille en utilisant le trait de contour comme moyen expressif principal[12] : dans sa main, ce n'est plus une simple ligne séparatrice, mais une touche de pinceau avec volume, plasticité et mouvement. C'est tout un univers expressif qui, avec peu, donne tout et qui nous offre l'une des plus belles œuvres de l'art antique parvenues jusqu'à nous. Des touches grises, précises et rapides, deviennent des ombres et modèlent

les volumes pour donner vie à ces figures, à la fois expressives et convaincantes dans leur mouvement, mais, en même temps, étrangement transparentes, comme des créatures oniriques surgies d'un monde lointain où elles ne vivent que par le jeu de l'ombre et de la lumière.

Sur le mur nord de la tombe se trouve le point culminant de la narration : ici, au milieu de la scène, domine le char attelé de quatre chevaux. Hadès, plus grand que toutes les autres figures, a déjà attrapé sa proie et saute dans le char (fig. 8). Son pied gauche est déjà posé sur l'essieu alors que le droit touche encore le sol de la pointe des orteils. De sa main droite, le souverain des morts serre le sceptre du pouvoir et les rênes des chevaux, lesquels, avec leurs membres antérieurs levés et leurs queues agitées, frémissent et entament déjà leur galop frénétique.

Entre ses jambes, Hadès tient Perséphone prisonnière et la serre fermement en la saisissant par la poitrine. Coré est nue, sa robe a glissé : il ne reste sur son épaule que le cordon qui la retenait. L'himation pourpre qui dissimule le bas-ventre de la jeune déesse devient le fond sur lequel se détachent ses douces hanches. Il se perd, fusionnant avec celui d'Hadès qui flotte en plis frémissants et qui masque la nudité du vénérable dieu. Dans un ultime effort pour s'échapper, Coré se jette en arrière ; son corps s'étire, souple comme la tige d'une fleur, pour se dégager des jambes et du bras qui la serrent comme des tenailles. Totalement impuissante, elle tend les bras en appelant désespérément une aide qui ne viendra pas. Le vent emporte sa chevelure, ses yeux se ferment, son visage devient un masque de désespoir.

Le refus de Coré d'accepter son destin, son désir de s'accrocher au monde qu'elle est obligée de quitter et sa répulsion pour Hadès sont clairement exprimés par le mouvement de son corps, en complète opposition avec celui du dieu, et par la distance qui sépare leurs têtes. Dans le même temps, la relation entre les deux divinités est évoquée de manière éloquente et inattendue par la façon dont les corps sont réunis au niveau du ventre. Avec une composition ouverte, exceptionnellement dynamique et particulièrement audacieuse, fondée à la fois sur l'intensité et sur l'équilibre produits par les deux diagonales qui se croisent – une invention que l'artiste est probablement le premier à avoir introduite dans l'iconographie traditionnelle du Rapt – le peintre réussit à traduire toute la concentration dramatique de l'antagonisme entre le chasseur et sa proie, le masculin et le féminin, la vie et la mort.

Ici Hadès apparaît vainqueur. Perséphone semble comme une toute jeune fille dans les bras d'un mâle au faîte de sa maturité. Son corps disparaît derrière la jambe du dieu qui prolonge, dans une perspective audacieuse, la diagonale formée par la figure féminine. À la détresse et au désespoir de Coré s'opposent l'imperceptible assurance, la force impénétrable et l'effroi que le visage du dieu inspire : cette étude de la figure du prince de la mort est la plus bouleversante que l'Antiquité classique nous ait donnée en héritage.

Le drame et le pathos qui se concentrent ici sont habilement soulignés par l'utilisation de couleurs puissantes et riches que l'on trouve uniquement à cet endroit : le pourpre éclatant des drapés des dieux et le rouge profond du char. Dans le même temps, l'impression de mouvement et de profondeur est accentuée par le rendu en perspective des roues, dont le dessin équilibre les formes dynamiques de l'essieu et du sceptre, disposé en diagonale.

Derrière le char, à l'angle est de la scène, une amie de Perséphone assiste au drame, à demi agenouillée, tétanisée par la peur (fig. 9). Sa robe a glissé et sa poitrine apparaît nue. Cependant son himation brun doré à large bordure violette l'enveloppe encore, formant ainsi un nimbe chaleureux à l'intérieur duquel se détache la blancheur séduisante de sa peau. Courbée vers l'avant, elle lève le bras pour se protéger et semble vouloir s'enfuir mais sans y parvenir, pétrifiée comme

7

FIG. 7
« Tombe de Perséphone » : Hadès, Perséphone et Cyané.

dans un cauchemar, tel le témoin muet de l'inéluctable. Ses yeux, bien que dessinés de manière sommaire – à peine deux petites lignes et un point – traduisent clairement la douleur indicible... Il est intéressant de constater que l'artiste a choisi de vêtir cette figure, la plus humaine de toutes, de chaudes tonalités de terres, comme s'il voulait ainsi la différencier des divinités qui assistent également à la scène depuis les autres murs, enveloppées de blanc comme des ombres.

En contrepoint formel mais aussi sémantique de la passivité de cette compagne de Perséphone, apparaît Hermès, à l'opposé de la scène (fig. 6). La figure féminine au dessin fermé est représentée à terre, inerte, acceptant avec terreur le destin. La figure masculine dynamiquement « ouverte », les bras largement déployés, exécute une grande enjambée. Le *kérykeion* dans la main droite – le bâton magique qui charme les âmes des morts, seul attribut traditionnel reconnaissable dans cette représentation – et les rênes d'un des chevaux dans la main gauche, le dieu psychopompe devient ici « nymphopompe », car il est celui qui conduit l'épouse à son funeste mariage. Il court, volant presque, sur la pointe des orteils, pour conduire le char vers l'ouest, vers le pays des morts. Le mariage forcé est éclairé non par les torches traditionnelles de l'hyménée mais par la terrible lumière du foudre qui scintille devant le jeune dieu vêtu de blanc, et qui illumine la scène, signifiant ainsi dans le drame l'assentiment de la Loi suprême.

FIG. 8
« Tombe de Perséphone » : Hadès, Perséphone et Cyané.

8

Sur le mur est de la tombe, direction vers laquelle il semblerait que Perséphone se retourne pour demander de l'aide, se trouve une figure féminine imposante et plutôt mûre, comme les formes de son corps le laissent supposer (fig. 10). Elle est assise seule sur un rocher et, tournée vers la scène du rapt, semble assister, inquiète, à ce mariage forcé. Composition parfaitement fermée, cette figure grise, enveloppée entièrement dans son himation blanc et prostrée dans son deuil, semble se fondre avec le rocher. Incarnation même de la pierre funeste, elle ne

9

FIG. 9
«Tombe de Perséphone» : Cyané.

peut être que Déméter, cette mère qui, bien que déesse, n'a pu conjurer le sort.

Les trois figures féminines qui se trouvent sur le mur sud sont stylistiquement proches de Déméter, mais d'une nature différente. Elles sont assises sur des rochers et, par leur attitude et leur disposition dans l'espace, ne semblent former qu'une seule entité. La figure assise à l'angle est, corps tourné et bras tendu, ouvre la scène et conduit l'œil du spectateur vers ses compagnes. Avec sa silhouette souple et son attitude ouverte et détendue, qui suscitent une sensation de sérénité, elle apparaît comme le contrepoint de la figure grave et introvertie, assise à l'autre extrémité de la scène (fig. 11). Les sourcils froncés de cette dernière engendrent une inquiétude imperceptible chez l'observateur. Les quelques traces conservées de la figure médiane nous permettent seulement de dire que, d'après l'aspect général de l'attitude de son corps, elle constituait le maillon intermédiaire entre les deux autres.

L'identification de ces figures avec les trois Moires par Manolis Andronikos[13] semble parfaitement exacte. Si cette hypothèse est juste, on pourrait peut-être reconnaître, de l'est vers l'ouest, Clothô tenant le fil de la vie, au milieu, Lachésis qui tire le sort des âmes, et Atropos enfin, la plus dangereuse et la plus abjecte des trois, qui approuve le destin et détermine la mort. Mais la représentation des Moires n'est pas connue dans l'iconographie et, par conséquent, elles ne possèdent pas les attributs caractéristiques qui auraient pu nous permettre de les identifier. Cependant, leur image est cristallisée dans le mythe d'Er à la fin de la *République* de Platon[14], et il est intéressant de souligner que, dans la description du philosophe, les Moires sont vêtues de blanc, comme le sont les trois figures de la tombe d'Aigai. Il est certain que la cour macédonienne entretenait déjà, bien avant Philippe, des relations étroites avec le cercle platonicien[15]. En outre, l'influence réciproque des idées platoniciennes et des pratiques funéraires de l'aristocratie macédonienne est attestée également par ailleurs[16].

La présence de Moires, filles d'Ananké, illustre, à l'intérieur d'une tombe, le destin implacable et acquiert, en association avec le mythe du Rapt, une dimension sémantique qui, même si elle est unique ou rare, ne bouleverse absolument pas la tradition. La manière dont l'artiste a traité le sujet principal s'avère, en revanche, beaucoup plus radicale et subversive. Mais pour que l'analyse devienne compréhensible, il convient de revenir brièvement sur l'iconographie des dieux des Enfers.

Perséphone, qui dans la religion et le rituel occupe avec Déméter une place particulièrement importante – beaucoup plus importante en réalité que celle d'Hadès –, apparaît, dans l'iconographie, seule ou avec son époux, souvent trônante, respectable Maîtresse des Enfers et «ἐπαινή», c'est-à-dire redoutable reine des morts. Toujours vêtue, jamais nue ou demi-nue, tenant la torche ou le sceptre, elle figure dans les représentations des mythes d'Éleusis et du monde des Enfers, et elle joue le premier rôle dans les rares scènes d'Anodos.

FIG. 10
« Tombe de Perséphone » : Déméter.

10

Le récit de son enlèvement par Hadès, tel qu'il se cristallise dans l'hymne archaïque à Déméter, apparaît dans l'iconographie du début du ve s. av. J.-C., suivant le schéma, caractéristique à l'époque, de la « poursuite amoureuse [17] », et demeure jusqu'à la période hellénistique un sujet assez rare. Le char est représenté pour la première fois un peu avant le milieu du siècle dans des scènes liées au mythe du Rapt sur quelques *pinakes* en terre cuite de Locres [18]. Dans la seconde moitié du ve s. av. J.-C., apparaissent également dans l'iconographie attique des représentations de « rapts »

FIG. 11
« Tombe de Perséphone » : une Moire, détail.

11

de femmes [19] dans lesquelles figure le quadrige, élément inspiré de l'iconographie traditionnelle de la cérémonie nuptiale. La véritable parenté de ces sujets réside dans la représentation du char, mais aussi dans l'attitude de la femme enlevée. Non seulement elle n'essaie pas de s'échapper, mais en outre elle apparaît sur le char, vêtue et parée comme une épouse, esquissant même parfois le geste nuptial caractéristique de l'*apokalypsis*. C'est de cette époque que date également la seule représentation certaine, dans la céramique attique, du rapt de Coré [20].

Au IVe s. av. J.-C. le mythe de l'Enlèvement apparaît surtout dans la céramique de la Grande Grèce où, non seulement Perséphone et Déméter étaient traditionnellement des divinités centrales, mais où aussi les croyances orphiques et celles des Pythagoriciens, dans lesquelles la Maîtresse des Enfers jouait un rôle important, étaient également très populaires, comme c'était d'ailleurs le cas en Macédoine. Selon les schémas existants, les images de ces vases rappellent plus un cortège nuptial qu'un rapt. La déesse, vêtue et parée royalement, se tient sur le char à l'égal de son futur époux. Ses compagnes reçoivent la torche et deviennent des nymphagètes, prêtes à chanter l'hyménée, tandis qu'Hermès les suit tel un proche parent. Sur ces scènes, la terreur, l'angoisse et le pathos sont absents, et, s'il n'y avait les symboles caractéristiques, on pourrait croire qu'il s'agit vraiment d'un mariage[21].

Jusqu'au milieu du IVe siècle, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où le Rapt d'Aigai a été peint, les scènes où l'on perçoit l'intention de Coré de manifester son désaccord semblent rares[22]. Et même dans ces cas, on constate une retenue dans la dramatisation et une certaine faiblesse dans la réaction de Perséphone qui tend les bras pour chercher de l'aide. De toute façon, la déesse n'y est jamais représentée dénudée.

Cette tradition est bouleversée par l'artiste du Rapt d'Aigai qui n'hésite pas à représenter la Maîtresse des morts avide de s'accrocher à la vie comme le dernier des mortels. Il ose même figurer la redoutable Perséphone nue et sans défense, tel un objet de désir dans les mains du dieu inexorable. Il réussit donc, par cette conception originale, à montrer la terreur, l'angoisse, le désespoir et la souffrance de la grande déesse. Cette image humanisée et extrêmement tragique de la Maîtresse des morts est, me semble-t-il, l'invention majeure de notre peintre.

Il est remarquable que cette « nouvelle » conception ait marqué l'iconographie du sujet pour les siècles suivants. Bien que cette peinture ait été enfermée pour toujours dans l'obscurité de la tombe de la nécropole royale d'Aigai, inaccessible à tous, il semblerait que l'inspiration qui a guidé le pinceau du peintre dans ce monument souterrain ait porté d'autres fruits en surface, plus accessibles et plus célèbres. On ne saurait expliquer autrement la parenté évidente, et tout à fait impressionnante, de composition et de sujet entre la peinture de la tombe de la capitale macédonienne et une mosaïque du IIe s. ap. J.-C., provenant de Rome, que les spécialistes rapprochent de la célèbre scène du Rapt de Perséphone peinte par Nikomachos[23] qui, selon Pline, avait été transférée à Rome et exposée au Capitole.

Si l'on accepte le principe de la démarche qui consiste à rapprocher des œuvres conservées et des peintres connus par les sources, il n'est pas impossible qu'Andronikos ait eu raison en soutenant que l'auteur de notre peinture était Nikomachos lui-même[24]. Sa création, célèbre dans l'Antiquité, et vraisemblablement assez proche de la peinture de la tombe d'Aigai, devait sans doute sa réputation à cette nouvelle conception, « révolutionnaire » pour l'époque, qui lui offrait ainsi une place dans la galerie des chefs-d'œuvre de la peinture antique.

Mais quel que soit son nom, le peintre du Rapt de Perséphone à Aigai était véritablement un artiste de talent, doté d'un brillant esprit. Par son pinceau, il a pu rendre vivante une réalité impalpable, et il a su, en racontant le drame majeur de l'ancienne religion, représenter d'une manière parfaitement poétique le mystère de la mort elle-même.

Juste à côté de la porte nord-ouest du rempart de la ville[25], à proximité des sanctuaires aux offrandes royales[26], dans un endroit remarquable qui se distingue singulièrement du reste de la nécropole d'Aigai, se trouve le groupe des sépultures[27] des reines-prêtresses. Au milieu de celui-ci, domine par sa taille la grande tombe macédonienne[28] qui peut assurément être attribuée à la

FIG. 12
« Tombe d'Eurydice » : le trône en marbre.

reine Eurydice, épouse d'Amyntas III et mère des rois Alexandre II, Perdiccas III et Philippe II. Des fragments provenant d'au moins trois amphores panathénaïques qui portent le nom de Lykiskos, archonte éponyme en 344-343 av. J.-C., amphores offertes pleines d'huile au bûcher funéraire, datent l'ensevelissement d'un peu avant 340 av. J.-C. Ces fragments donnent ainsi un terminus ante quem assuré pour la construction du monument[29] qui pourrait être l'un des premiers, ou même le premier de son type.

La tombe, qui, à l'exception de sa taille, ne diffère pas extérieurement d'une tombe traditionnelle à ciste, concrétise la conception platonicienne de l'ensevelissement des chefs de la cité idéale, comme cela est écrit dans les Lois : « La tombe sera construite en voûte souterraine, rectangulaire, faite de dalles de *pôros* les moins sujettes que possible à l'usure, avec des lits de pierre rangés parallèlement[30]. » Ici, comme c'est le cas pour toutes les tombes macédoniennes antérieures, la *kliné*, dont peu de restes sont conservés, était en bois avec un décor en or et en ivoire. Il s'agissait d'un meuble fonctionnel, et non pas exclusivement funéraire. En revanche, le célèbre trône sur lequel était déposée l'urne de marbre qui contenait les ossements brûlés de la défunte reine était en marbre (fig. 12).

D'après les détails techniques et son emplacement à l'angle nord-est de la tombe devant la façade monumentale – une mise en scène qui, renvoyant à la fois au palais et au temple, donnait une existence à la porte des Enfers –, ce trône et son tabouret ont été réalisés en marbre, un marbre parien probablement, d'après son aspect macroscopique, choisi volontairement. Ce n'est sans doute pas par hasard que ce matériau relativement tendre a été sélectionné pour fabriquer un meuble en pierre. Destiné à être placé dans la tombe et à durer pour des siècles, il devait avoir un aspect chryséléphantin. Or, la teinte chaude du marbre blanc de Paros, qui par ailleurs est relativement facile à travailler, se rapproche beaucoup de la couleur de l'ivoire et peut rappeler les meubles précieux, caractéristiques du mobilier royal[31].

Le marbre a pris ainsi une forme peu commune, traditionnellement réservée aux meubles de bois, beaucoup plus légers. Des reliefs décoratifs ont été taillés aux emplacements habituels pour les meubles chryséléphantins, et des figures en ronde bosse ont été ajoutées pour remplir les espaces sous les accoudoirs et dans la partie inférieure du dossier (fig. 13). On a eu recours à l'or et à la couleur pour rendre l'aspect général plus convaincant et l'imitation la plus parfaite possible... Sur la partie supérieure du dossier de ce trône funéraire, apparaît, comme dans un tableau entouré d'un cadre précieux[32], l'une des meilleures représentations conservées, peintes à l'époque classique, d'Hadès et de Perséphone : les dieux, debout sur un quadrige, se dirigent vers le spectateur.

Sur la surface totalement lisse du tableau de marbre, où aucune préparation n'a laissé de traces, le peintre a dessiné les contours avec de fines lignes gris foncé. Il a ensuite couvert la surface des

FIG. 13
« Tombe d'Eurydice » : le dossier du trône.

figures avec une teinte de base avant de s'attaquer aux dégradés de tons qui lui ont permis de modeler les volumes. Il a enfin appliqué différentes couleurs pour créer les détails, en suivant un processus qui est encore utilisé dans la peinture traditionnelle. Les pigments utilisés sont le blanc de plomb, c'est-à-dire la céruse, différentes ocres pour le jaune, la sandaraque, c'est-à-dire un sulfure d'arsenic. et le cinabre pour le rouge, ainsi que le bleu égyptien et du noir. Les roses et les pourpres brillants des vêtements des dieux ont sans doute été obtenus au moyen de laques organiques.

Avec un fort éclairage rasant on peut distinguer clairement l'épaisseur des touches de couleur, qui témoigne de la manière dont l'artiste a travaillé. La matière forme ainsi une couche consistante à la surface, sans toutefois s'introduire dans les pores du marbre, comme cela est visible aux endroits écaillés. Il est manifeste que le liant utilisé pour les pigments est une colle organique visqueuse : de la cire – et dans ce cas on aurait une application très intéressante de l'encaustique –, de l'œuf ou une gomme [33]. Les analyses effectuées ont permis de détecter de la gomme arabique,

mais on ne peut savoir si celle-ci était le liant ou un vernis appliqué sur la peinture pour augmenter la brillance de la couleur.

La couleur est employée ici, avec tout son potentiel de représentation, comme composante principale d'un langage pictural évolué, susceptible de modeler de manière convaincante et vivante formes et figures. Sur le tableau du trône, à la différence de la peinture du Rapt, le contour, que l'on distingue à peine, n'a pas le premier rôle. C'est la couleur, abondante, qui, avec les dégradés chromatiques, modèle les volumes et crée l'illusion de la réalité. Les couleurs de la palette de base sont ici utilisées principalement saturées et le jeu d'ombre et de lumière repose sur leur mélange avec du blanc et du noir. Mais pour apprécier la tonalité des couleurs et la dimension picturale du tableau, il est nécessaire de faire abstraction des taches sombres qui sont dues à l'action des micro-organismes. La brillance des couleurs et la qualité des pigments semblent surpasser les limites traditionnelles de la tétrachromie et de l'austérité qui résulte de cette dernière. Je crois qu'il est ici plus prudent de s'en tenir aux catégories platoniciennes[34] d'ἀλουργόν et de γλαυκόν, dans le sens de « lumineux » et de « brillant », en opposition avec les notions de sombre et de foncé.

Au centre du tableau dominent les deux divinités l'une à côté de l'autre, debout, face au spectateur, rigides et paisibles comme des statues. Les rênes des chevaux dans la main gauche, le sceptre dans la main droite, Hadès conduit le char. Il est vêtu d'un chiton d'apparat, blanc à bordure violette sur la manche, et d'un himation rose-violet pâle. À sa gauche, dans un geste caractéristique, Perséphone lève légèrement le bras et écarte l'himation qui lui couvre la tête, laissant apparaître sa beauté divine, telle l'épouse d'Hadès, la reine des Enfers. Elle est également vêtue, comme son compagnon, d'une robe blanche, un lourd péplos avec une large bande violette en son centre, et d'un himation rose-violet[35]. La majesté de la déesse est soulignée par ses riches bijoux – boucles d'oreilles, collier, épingles, bracelet – qui ne sont pas seulement peints, mais aussi, comme son sceptre imposant, plaqués de fines feuilles d'or pur.

Au cœur de la scène brillent le blanc et les tons chatoyants de violets et de roses des vêtements, qui se prolongent sur la face antérieure de la caisse du char. Les deux figures divines se détachent sur l'azur éclatant d'un ciel éblouissant, et les deux chevaux blancs qui les encadrent ferment le cercle de lumière. Les deux autres chevaux, à la robe alezane aux reflets cuivrés, placés à l'extérieur, ainsi que la bande brune du sol, délimitent clairement le cadre de la scène. La lumière qui surgit de la couleur et illumine la surface du tableau n'est pas, à mon sens, un simple choix esthétique du peintre (fig. 14). Elle a une valeur métaphysique[36] en liaison directe non seulement avec le contenu mais aussi avec la fonction de cette image à l'intérieur de cette tombe précise.

La représentation d'Hadès et de Perséphone sur un char est un thème qui ne nous surprend pas dans l'art funéraire d'Aigai, après l'étude que nous avons menée sur la peinture du Rapt. Toutefois ici, il ne s'agit pas de la progression (γίγνεσθαι) d'un récit dramatique, mais de l'accomplissement (εἶναι) irrévocable de la présence divine. Le peintre veut représenter « l'épiphanie » des dieux des Enfers, et pour y réussir, il recourt à une composition particulièrement audacieuse et inattendue qui, à ma connaissance, est totalement inhabituelle même pour les époques postérieures[37].

Traditionnellement, l'épiphanie divine est étroitement liée à la frontalité[38]. Le peintre du trône se soumet ainsi à la puissance évocatrice de l'ancienne tradition, et il décide de mettre son art à l'épreuve en représentant le couple divin de manière frontale (fig. 15). De plus, il choisit la voie la plus difficile car, au lieu de représenter les dieux assis sur un trône – schéma iconographique qui, dans une vue de profil, était évidemment connu pour les maîtres des Enfers depuis l'époque

archaïque –, il préfère les montrer sur un quadrige. Il adopte ainsi pour sa scène figurée un motif dynamique avant-gardiste, introduit dans l'iconographie d'Hadès et de Perséphone par l'intermédiaire des représentations mythiques, d'époque classique, du mariage conçu comme un enlèvement.

Mais cette démarche n'est pas aisée car, si l'artiste avait voulu rester fidèle à la réalité, les têtes des chevaux, lesquels sont représentés de face, auraient dû, par leur taille naturelle, cacher les dieux et leur ravir la vedette, en inversant par là même l'effet recherché. Il a donc décidé de séparer les animaux en les faisant galoper deux par deux dans des directions différentes, de part et d'autre de l'axe médian, et ce de manière totalement inhabituelle et incompatible avec la réalité.

En renonçant à la véracité de la perspective, il a réussi à marier les contraires et à combiner l'intensité du galop frénétique qui propulse les animaux et les fait s'envoler avec la majestueuse stabilité, l'éclatante sérénité et l'immobilité de la puissance divine. Les dieux qui règnent sur le destin de la mort arrivent en gloire, et le mortel qui se trouve devant leur image sent qu'il n'y a pas d'issue...

Le nombre pair des figures de la scène – deux dieux et quatre chevaux – privilégie la symétrie (fig. 16). Ainsi, on aurait pu s'attendre à ce que le couple divin soit placé exactement au centre et soit traversé par l'axe de la composition. Or, il n'en est rien. Les deux chevaux à gauche sont un peu à l'étroit, les deux autres à droite s'étalent, et Hadès se tient plutôt sur le côté du char. Seule demeure dans l'axe la figure dominante de Perséphone, Maîtresse des morts, qui tient son sceptre en or dans la main gauche, et manifeste avec majesté son apparence divine. Et pour signifier plus encore sa présence, c'est à l'endroit du cadre où les rinceaux des volutes se séparent, au-dessus de sa tête, que pousse la seule fleur rouge.

Aux pieds de la Dame des Enfers, Maîtresse des Initiés, se trouvaient les ossements de la reine-prêtresse défunte qui, par l'intermédiaire du bûcher funéraire sur lequel elle avait été consumée, était devenue elle-même une offrande[39] aux dieux chthoniens. Des danseuses divines qui tourbillonnent avec passion et des sphinx rigides qui regardent silencieusement vers l'au-delà entouraient la dépouille qui avait connu la purification par le feu ; parmi les étoiles errent des femmes sereines, et un peu plus bas, des fauves dévorent leurs victimes, alors que le lierre, essence et symbole de Dionysos, signe de vie éternelle et victorieuse, déploie ses volutes resplendissantes.

En dehors de la volonté d'imiter avec succès un meuble réel, qui impose le type, l'emplacement du décor (pieds, traverses, frises en relief et en ronde bosse) et la sélection des motifs décoratifs proprement dits (spirales, éléments en forme d'abaque, palmettes, *kymatia*), il me semble évident qu'une logique plus profonde détermine le choix de thèmes précis et les relie entre eux. Ces thèmes suggèrent un monde empli de sens...

La présence des ossements de la reine qui, protégés à l'intérieur de l'urne de marbre, se trouvaient posés sur le trône, aux pieds de Perséphone, nous rappelle les vers gravés sur une lamelle en or de la tombe d'un initié :

14

15

16

FIG. 14
« Tombe d'Eurydice » : détail du dossier du trône, deux chevaux du quadrige.

FIG. 15
« Tombe d'Eurydice » : détail du dossier du trône, Hadès et Perséphone.

FIG. 16
« Tombe d'Eurydice » : le dossier du trône, l'épiphanie divine.

«Κατσικάκι και πνίγηκα στο γάλα,
βυθίστηκα στον κόλπο της Θεάς,
της φοβερής Περσεφόνης»

« Chevreau, je me suis aussi noyé dans le lait,
je me suis immergé dans les bras de la Déesse,
la redoutable Perséphone[40]. »

Dans le royaume d'Hadès, images et symboles prennent une autre dimension : les proies qui expirent sous les griffes des fauves illustrent le grand mystère du dieu dépecé[41] et enseignent le destin des mortels ; les Sphinx énigmatiques, ces monstres redoutables («δεινά πέλωρα»), surveillent le passage secret ; et les initiées dansent[42] éternellement dans le thiase sacré des bienheureux. Aux bras de Perséphone, la reine Eurydice – qui porte le nom de la compagne d'Orphée le premier initié – s'apprête à connaître une vie nouvelle, heureuse et insouciante[43] avec les Héros-Bienheureux[44] dans la lumière des Champs Élysées, qui ne s'éteint jamais.

«οὐκ ἔθανες, Πρώτη, μετέβης δ'ἐς ἀμίνονα χῶρον
καὶ ναίεις μακάρων νήσους θαλίῃ ἐνὶ πολλῇ,
ἔνθα κατ' Ἠλυσίων πεδίων σκιρτῶσα γέγηθας
ἄνθεσιν ἐν μαλακοῖσιν κακῶν ἔκτοσθεν ἁπάντων·
οὐ χειμὼν λυπεῖ σ', οὐ καῦμα, οὐ νοῦσος ἐνοχλεῖ,
οὐ πίνη σ', οὐ δίψος ἔχει σ', ἀλλ' οὐδὲ ποθεινός
ἀνθρώπων ἔτι σοι βίοτος· ζώεις γὰρ ἀμέμπτως
αὐγαῖς ἐν καθαραῖσιν Ὀλύμπου πλησίον ὄντως.»

« Tu n'es pas mort... Tu as fait le voyage vers un lieu meilleur.
Dans les îles des Bienheureux tu habites et te délectes,
dans les Champs Élysées tu danses et te réjouis
parmi les tendres fleurs, loin de tous les maux.
Hiver ou canicule ne t'attristent plus,
la famine ne te pèse plus, ni la soif
et tu ne désires plus la vie des hommes.
Sans imperfection tu vis près de la lumière éclatante de l'Olympe[45]. »

Au milieu du IVe s. av. J.-C. les idées de Platon et les croyances des initiés de Dionysos, d'Orphée[46] et de Pythagore, qui promettaient aux élus une vie nouvelle meilleure après la mort, avaient des partisans fervents en Macédoine et même à l'intérieur du palais[47]. La pieuse Eurydice, qui avait empli d'offrandes les sanctuaires d'Aigai, était, de par sa position, première prêtresse. De plus, son nom témoignait de ses liens avec les initiés des mystères orphiques. Arrivée à un âge très avancé, et alors qu'elle attendait la mort qui allait la conduire au pays des Bienheureux, il n'est pas impossible qu'elle se soit préoccupée elle-même de la construction de sa tombe, y appliquant idées et croyances qui ont laissé leur marque sur le monument et sur sa décoration. Le fait qu'on ait trouvé dans sa sépulture l'une des premières et des plus complètes expressions de la thématique qui allait caractériser l'art funéraire des Macédoniens de la fin de l'époque classique et du début de l'époque hellénistique n'est pas dû au hasard.

Mais retournons une fois encore à nos images. Si la tradition qui scelle l'épiphanie de Perséphone dans la tombe de la reine mère Eurydice saisit le spectateur par sa majesté sacralisée, celui-ci est cependant bouleversé par l'impuissance de Coré dans la scène de l'Enlèvement de la tombe à ciste de la jeune épouse royale. Bien qu'il s'agisse d'œuvres de deux peintres différents, mais qui travaillaient à la même époque – dans la même décennie –, dans le même lieu – à Aigai – et pour le même commanditaire – le roi des Macédoniens Philippe II –, il n'est pas du tout impossible que chacun ait connu l'œuvre de l'autre. Nos images ont toutes les deux comme point de départ au moins théorique le même sujet – les dieux des Enfers – et la même destination funéraire. Pourtant, elles présentent des divergences essentielles, non seulement techniques et formelles mais aussi idéologiques, dues certainement à la différence de tempérament, de style et d'intentions de leurs créateurs. Mais je crois qu'il y a aussi une autre raison : dans la grande tombe macédonienne reposait la personnalité féminine la plus importante de la cour, Eurydice, la reine-mère, partie après avoir accompli sa mission, à la fin de ses jours et comblée d'hommages. Perséphone apparaît, sur le trône funéraire, comme la majestueuse et l'incontestable reine des Enfers. Dans la tombe à ciste se trouvait l'une de ses belles-filles. Le destin avait décidé de la mort en couches de la jeune femme, disparue avant son heure (ἄωρη), avant de pouvoir goûter véritablement aux plaisirs de la vie. Au printemps de sa jeunesse, elle était devenue l'épouse de Charon et non plus celle du roi. Sa Perséphone, tragiquement enlevée par Hadès, souffre d'une immense douleur... Les associations ne sont pas du tout fortuites mais semblent déterminantes. La dialectique entre le contenu et le contenant des images mythologiques et des personnages réels tend à s'affirmer.

Notes

1. Pour des conclusions approfondies sur les coutumes funéraires de la nécropole d'Aigai, voir Kottaridi, 1996 ; *Ead.* 2001, avec bibliographie.
2. Andronikos, 1994 a.
3. À l'intérieur de la tombe il y avait également les ossements d'un homme (voir Andronikos, 1994 a, fig. 10), trouvés dans la terre qui était tombée sur le sol. La disposition de ces ossements indique que le défunt a été placé à cet endroit après la violation du monument funéraire. Il est donc en rapport avec le pillage de la tombe et non pas avec l'ensevelissement d'origine, ce qui est un phénomène assez habituel dans la nécropole d'Aigai. D'après J. H. Musgrave (communication orale dans le cadre du 92e « Annual Meeting of the Archaeological Institute of America », 29 décembre 1990), la femme avait presque 25 ans, quant au bébé, « *by modern standards it was a late fetus of 38-39 intrauterine weeks. It could also have been a viable neonate* ».
4. Voir Drougou, 2005, p. 24 *sq.*
5. La candidate suivante pour l'identification de la défunte de la tombe I, épouse de Philippe II, est la nièce d'Attale, Cléopâtre, assassinée probablement après l'exécution de son oncle, quelques mois après la mort de Philippe, à la fin de l'été 336 av. J.-C. Cependant, la datation de la céramique vers le milieu du IVe siècle et le fait que l'enfant de Cléopâtre, Europe, au moment de l'assassinat de son père n'était pas un nouveau-né mais déjà un bébé de quelques mois, rendent cette interprétation en réalité difficile.
6. Kottaridi, 2006.
7. Rappelons-nous la pierre blanche d'Hadès, le cyprès blanc et l'île de Leukè ; voir les textes des lamelles orphiques : Foti, Pugliese Carratelli, 1974, p. 108-126 ; West, 1975 ; Zuntz, 1976 ; Cole, 1980. Pour l'île de Leukè, voir Euripide, *Andromaque*, 1.262. Le blanc, qui commence par les portes de marbre, couvre toute la surface des murs de la chambre et de l'antichambre, mais aussi la voûte, et qui n'est pas même interrompu par la frise peinte caractéristique habituellement placée à hauteur de l'entablement, à la naissance de la voûte, domine également à l'intérieur de la tombe d'Eurydice. Il peut, dans un premier temps, refléter un effort d'imitation d'une architecture en marbre. Il semble toutefois que le blanc ait également une dimension symbolique plus profonde.
8. Voir Andronikos, 1994 a, p. 101.
9. D'après les analyses de H. Brécoulaki.
10. Voir par exemple Andronikos, 1994 a, p. 127 *sq.*
11. Voir par exemple les verts et les bleus (malachite et azurite), mais aussi le rouge vif (oxyde de fer) et la brillante ocre jaune, conservés sur les lécythes du « Peintre des femmes », trouvés en 1989 dans la tombe à ciste K1 de l'îlot des sépultures des reines à Aigai, Kottaridi, 1989.
12. Pour la valeur que les Anciens accordaient à la qualité du trait de contour dans la peinture, et aux possibilités qu'il offrait, voir Pline, XXXV, 67-68, à propos de Parrhasios, et également Pline XXXV, 81-84, citant l'histoire du « concours spontané de la ligne » entre Apelle et Protogène.
13. Andronikos, 1994 a, p. 94 *sq.*
14. Platon, *République*, 617 c.
15. Les relations de Platon avec la cour macédonienne étaient si étroites que le philosophe avait essayé d'y adapter sa conception du souverain éclairé en prenant indirectement en charge l'éducation de Perdiccas III, le frère aîné de Philippe II. Dans ce but, il avait envoyé en Macédoine son élève Euphaios, qui était devenu le précepteur et le mentor du jeune souverain. Cela est confirmé par Speusippe, neveu de Platon, dans sa lettre à Philippe II. Voir Speusippe, Επιστολαί Σωκρατικαί 30, 12 (R. Herscher, *Epistologr. Graeci*). Voir aussi Gorgias 471 a-d ; voir Griffith dans Hammond, Griffith, 1979, p. 203, 205-207.
16. Pour le type de la tombe « macédonienne » et ses rapports avec les idées platoniciennes, voir plus bas la « tombe d'Eurydice ».

17. On connaît trois représentations de ce type : 1. sur un fragment d'une métope de Sélinonte de l'archaïsme tardif (Palerme, Mus. Reg. 3917) ; 2. sur une amphore attique à figures rouges de Nola, de 470 av. J.-C. (Naples, Mus. Nat. 3091) ; 3. sur un sceau de Chypre, de 460-450 av. J.-C. (New-York, MMA 74.51.4199). Pour un catalogue sommaire des représentations de l'Enlèvement de Perséphone, voir Lindner, 1984 et *Id.*, 1988, ainsi que Güntner, 1997.
18. Güntner, 1997, nos 186, 204, 205. Perséphone apparaît également en épouse sur le char d'Hadès sur une *kalpis* attique à figures rouges de 450 av. J.-C. (Güntner, 1997, n° 187).
19. Voir l'enlèvement des Leucippides du Peintre de Meidias.
20. Sur un *skyphos* à figures rouges partiellement conservé du troisième quart du ve s. av. J.-C., provenant d'Éleusis, musée d'Éleusis, 1804. La violence du rapt est ici indiquée de manière atténuée par les bras tendus de Perséphone.
21. Güntner, 1997, nos 188, 189, 190, 191, 192.
22. En dehors du *skyphos* attique et des deux fragments de *pinakes* de Locres déjà mentionnés, citons un cratère en cloche du Peintre de la Naissance de Dionysos de 370-360 av. J.-C., Güntner, 1997, n° 194. Il faut souligner qu'à l'exception de ces quatre scènes toutes les autres représentations où il y a une allusion, même tempérée, à la violence du rapt, datent d'après le milieu du ive s. av. J.-C. et elles sont presque contemporaines ou postérieures à la peinture d'Aigai. Voir Güntner, 1997, nos 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201 (vases peints), 202, 203 (vases à relief), 206 (reliefs décoratifs de sarcophage), 207 (lamelle en or), 208, 209 (reliefs de *naïskoi* funéraires), 212 (base à relief), 214 (peinture). La majorité de ces scènes est en rapport direct avec des contextes funéraires et annonce les peintures funéraires et les sarcophages de l'époque romaine où le sujet devient particulièrement prisé.
23. Rome, Palais des Conservateurs, d'un columbarium près de la Porta Portese. Voir Lindner, 1984, p. 58, n° 50, pl. 14, 1, avec bibliographie ; pour le tableau de Nikomachos, Pline XXXV, 108.
24. Andronikos, 1994 a, p. 135 *sq.*
25. Les campagnes de fouilles menées par la 17e Éphorie pendant les années 2003-2004 dans la zone du groupe des tombes des reines ont mis au jour des tronçons du rempart du ive s. av. J.-C., ainsi que des vestiges des étapes antérieures, comme en témoignent les trouvailles (monnaies et céramique). Pour une première approche concernant cette découverte, voir Kottaridi, 2004a, p. 81-102.
26. Saatsoglou-Paliadeli, 1996.
27. Le groupe comporte quatre grandes tombes à fosse de l'époque archaïque tardive (AI, 540-530 av. J.-C. ; AII, vers 500 av. J.-C. ; AIII, vers 480 av. J.-C. et AIV, vers 470 av. J.-C.) ; trois tombes à ciste bâties du ve et du ive s. av. J.-C. (K1, 430-420 av. J.-C. ; K2, 450-430 av. J.-C. et K3, 350-325 av. J.-C.) et deux tombes macédoniennes monumentales – la « tombe d'Eurydice » (344/3 av. J.-C.) et celle dite « de Rhômaios » (vers 300 av. J.-C.). Pour le groupe des reines, voir Andronikos, 1987a et 1988 ; Kottaridi, 1989 et 1990 ; *Ead.*, 2004b, p. 107-111 et p. 139-147 ; Voir aussi Rhômaios, 1951. Les offrandes et l'étude des restes des ossements montrent que les neuf tombes appartenaient à des femmes. Toutes, sauf une, étaient pillées. Cependant, les riches offrandes qui ont échappé au pillage, ainsi que la forme et l'emplacement des monuments, indiquent que ces femmes devaient appartenir à la famille royale. De plus, les vestiges du sceptre de la défunte de la tombe à fosse AII, orné d'ambre et d'ivoire, signalent sa charge sacerdotale particulière, perpétuant la tradition attestée par les triples haches en bronze qui ont également été trouvées dans les sépultures particulièrement riches de femmes du début de l'âge du Fer dans la même nécropole. Cette impression est renforcée par les vases à libation – phiales et patères – trouvés dans toutes les sépultures de ce groupe. En outre, les vingt-six têtes de démons et de dieux en terre cuite, trouvées dans les remblais de la tombe AIII, renvoient à des cérémonies particulières. Pour le cimetière de l'âge du Fer, voir Andronikos, 1969 ; Petsas, 1961-1962 ; *Id*, 1963 ; Rhômiopoulou, Kilian-Dirlmeier, 1989, p. 86-151.
28. Pour les détails de la « tombe d'Eurydice » et de son décor peint, voir Kottaridi, 2006 ; pour le déroulement de son enterrement, voir Kottaridi, 1999 ; *Ead.*, 2001 avec bibliographie.
29. À la même époque renvoient également les fragments de céramique trouvés sur le bûcher mais aussi les vases déposés dans la tombe. Les plus importants d'entre eux sont deux impressionnants lécythes aryballisques du Peintre d'Éleusis, actif un peu avant le milieu du ive s. av. J.-C. Les dates précises de ce peintre sont fondées sur le décor des amphores panathénaïques, où l'on a reconnu sa main, voir Boardman, 1989, p. 192.
30. Platon, *Lois*, 947 d-e. Concernant l'apparition des tombes macédoniennes, voir Andronikos, 1987c, avec bibliographie.
31. D'après les trouvailles du groupe des tombes des reines, les *klinés* de bois aux pieds rectangulaires, aux chapiteaux à volutes et au décor chryséléphantin, qui appartiennent typologiquement à la même catégorie de meubles que ce trône monumental en marbre, font partie du mobilier principal du palais d'Aigai dès le troisième quart du ve s. av. J.-C. Signe majeur de la prospérité et probablement du bon goût, ces meubles se multiplient à l'époque de Philippe II (voir les trois *klinés* chryséléphantines offertes dans sa tombe). Leur usage se répand dans les maisons des *hétairoi*, tout de suite après les conquêtes d'Alexandre le Grand. Pour une première mention sur les *klinés* reconstituées en 1997, par l'auteur avec la collaboration du peintre Ch. Bokoros, voir Kottaridi, 1994b, p. 96-104, et 1997, p. 129-137 ; *Ead.*, 2003b, p. 61 *sq.* avec figures. L'étude des pigments utilisés et de la méthode de dorure des éléments de bois des *klinés* a été effectuée par H. Brécoulaki.
32. Pour la décoration de cette zone, voir Kottaridi, 2006.
33. Voir Kakoulli, Kottaridi, Minos, 2001.
34. Platon, *Timée*, 67c 4 – 68d 7. Voir la pertinente interprétation du discours platonicien sur les couleurs, proposée par Levidis, 2002.
35. Le fait que les deux divinités portent un himation violet, aussi bien ici que sur la peinture du Rapt, indiquerait qu'il s'agissait d'un élément constant dans leur iconographie.
36. Pour la lumière de l'au-delà dans la pensée orphique, voir Plutarque, fr. 168 (Sandbach) et Burkert, 1994, p. 110 *sq.*
37. Voir la mosaïque avec l'épiphanie de Dionysos sur un char marin, trouvée dans la cour d'une maison d'époque impériale à Dion, voir Pandermalis, 1997, p. 55 *sq.*
38. Voir Alexiou, 1958, p. 179 *sq.* et Kottaridi, 1991, p. 171 *sq.*
39. Kottaridi, 2001, p. 369. Voir Burkert, 1993, p. 190 *sq.* p. 417 *sq.* Voir aussi *Odyssée* 31 ; Rohde, 1894 p. 148 *sq.* ; Harrison, 1922.
40. Zuntz, 1971, A1, A4.
41. Dionysos *Zagreus*, qui a été démembré par les Titans, est le fils de Perséphone et le maître des Mystères.
42. Voir Platon, *Phèdre*, 250 b-c.
43. La connaissance qui peut vaincre la mort est le précieux présent de la déesse aux initiés de ses mystères : *Hymne homérique à Déméter* 280-2 ; Pindare, fr. 137 a ; Sophocle, fr. 837 du *Triptolème* (Pearson-Radt) ; Isocrate, *Panégyrique*, 28.
44. Au sujet de l'héroïsation à la cour macédonienne de l'époque de Philippe II, voir Kottaridi, 2001, p. 366 *sq.* Voir aussi Tarn, 1948 p. 347-374 ; Badian, 1981 ; Bosworth, 1988, p. 278-290 ; Stewart, 1993, p. 95-102 avec bibliographie.
45. Peek, 1955, n° 1830.
46. Pour une bibliographie détaillée et les sources sur les mystères, voir Burkert, 1994 ; *Id.*, 1993, p. 285 *sq.*
47. Il faut souligner que, d'après Diodore, 16, 2, Philippe II lui aussi, alors qu'il se trouvait en otage à Thèbes, était devenu adepte des idées des pythagoriciens. La diffusion des croyances orphiques au sein de l'aristocratie macédonienne est également attestée par le fameux papyrus de Dervéni, voir Kapsomenos, 1964 ; *Id.*, 1966 ; Merkelbach, 1967, p. 21 *sq.* ; Burkert, 1968 ; *Id.*, 1986.