

PASCAL BURGUNDER

**DIALOGUE INTIME AVEC LA MORT:
LE DISCOURS FUNÉRAIRE DU SARCOPHAGE DE KERTCH***

(Taf. CXCIV, Abb.1–4)

Abstract

The representation of a portrait artist at work depicted on the Kerch sarcophagus is well known. Most of the time, however, this composition is removed from its narrative context. In order to better understand the paintings that completely cover its internal sides, we therefore wish to address this funerary monument in its entirety. Although combining scenes borrowed from the Bosphoran funerary *stelae* repertoire, the setting of the painted compositions primarily recalls the status of the deceased, an influential *domus* owner. All the figures represented on the lower part of the sarcophagus gaze at the banqueter – no doubt the deceased, painted with a beard. A rose garland can be seen on one of the narrow sides of the sarcophagus, in a way crowning the head of the deceased. At his feet, a scene depicts “stick dancers”, of apotropaic nature, and a sideboard displaying dishes. Other painted compositions echo the master’s wealth and his taste for arts: a trio interprets music, while a portrait artist is busy creating the deceased’s *imago*, which will be added to the portrait gallery of his ancestors. Combined with these paintings set in a Roman tradition are horse parades, while aspects of separation can be found in Goryte scenes underlining the proclaimed “nomadic side” of the deceased.

On the basis of a brief comparative analysis, this painted sarcophagus from Kerch can be dated to the 2nd half of the 2nd century AD (at the earliest).

Introduction

Le sarcophage découvert dans une des nécropoles de Kertch (Crimée, Ukraine) est bien connu des spécialistes de peinture antique pour la fameuse scène dite de «l’atelier du peintre». Or la renommée dont jouit cette composition, comme obnubilant la perception globale de son contexte, laisse dans l’ombre un monument d’interprétation difficile¹.

Dans le chapitre consacré au sarcophage de Kertch de “La peinture décorative antique en Russie méridionale”², M. ROSTOVTSSEV évoque d’entrée les circonstances suspectes ayant présidé à la découverte du monument: il aurait été ouvert et pillé par des chercheurs de trésors. M. ROSTOVTSSEV se risque malgré tout à faire usage du matériel archéologique attribué à l’inhumation pour proposer une datation du sarcophage peint à la fin du I^{er} siècle voire au début du II^e siècle ap. J.-C. – datation qui a toujours cours à l’heure actuelle³. La lecture qu’il propose des huit panneaux peints se succédant sur les parois internes du sarco-

* Je remercie le Département du monde antique du Musée d’Etat de l’Hermitage, et en particulier Mme N. NOVOSYOLOVA, pour m’avoir fourni les clichés photographiques qui illustrent cette contribution.

¹ Le sarcophage de Kertch a été extrait de la nécropole dite de l’«Argilière» qui a livré de nombreuses sépultures des trois premiers siècles de notre ère, dont le «Tombeau de Déméter» ou le «Tombeau au Masque d’Or».

² Rostovtsev 2004, 474–490 (chap. 32) [nous renvoyons à la pagination de l’édition originale, mentionnée entre crochets droits au fil de la traduction française].

³ Les brèves notices que rédige M. NOWICKA en 1998 se concentrent essentiellement sur l’un ou l’autre détail technique des peintures du sarcophage; l’appréciation chronologique du monument n’y est pas remise en question.

phage n'a plus fait l'objet que de corrections minimales et ponctuelles qui ne remettent pas en cause l'interprétation des peintures⁴.

Dans les pages qui suivent, nous tenterons d'esquisser les lignes principales d'une approche des compositions peintes du sarcophage de Kertch qui en renouvelle la compréhension globale. Le témoignage des stèles funéraires à reliefs provenant des nécropoles romaines de Panticapée nous paraît à ce titre aussi essentiel que nécessaire. Certains des panneaux peints reprennent en effet à l'identique les schèmes iconographiques bien connus des stèles funéraires, multipliant les références au commanditaire du sarcophage – ils suggèrent l'existence d'un discours organisé et articulé autour de la personne du défunt. Ce postulat de départ évacue d'emblée l'idée d'une disposition paratactique (et aléatoire) des panneaux sans lien ni interaction entre eux. Un examen attentif des compositions peintes favorisera en outre leur appréciation stylistique; ceci entraînera à son tour un mouvement d'intégration du sarcophage au corpus des monuments peints de Kertch. Cette démarche jamais entreprise depuis les travaux de M. ROSTOVTSSEV s'appuiera sur la mise en œuvre d'une méthode de lecture originale adaptée à l'ornementation peinte du sarcophage. Elle nous autorisera également à identifier le commanditaire du sarcophage parmi les personnages représentés et produira quelques nouveaux indices dateurs.

Le sarcophage de Kertch est l'un des rares spécimens encore visibles de l'art pictural qui s'est développé dans le royaume du Bosphore Cimmérien. Il constitue un témoignage privilégié de cette peinture des marges du monde antique dont l'étude méticuleuse peut servir à décrypter syntaxe et sémantique d'autres monuments peints de la Panticapée d'époque romaine. Nous réservons donc une place particulière à ce monument dans l'étude compréhensive que nous menons des peintures bosphoranes de style dit floral.

La succession des compositions peintes dans la cuve du sarcophage, dénuée *a priori* de systématique, appelle la mise au point d'une méthode de lecture dont nous nous limitons ici à mentionner les axes directeurs⁵. Le rapport génétique qu'entretiennent les panneaux peints du sarcophage avec les compositions en relief des stèles funéraires ne doit pas être repris tant il paraît évident. L'ordonnement séquencé des panneaux au moyen de colonnes corinthiennes mérite en revanche un «traçage» plus circonstancié. On notera par exemple que les parois des sarcophages en bois découverts dans les nécropoles de Kertch sont elles aussi scandées de colonnes; dans une vogue d'ailleurs identique et contemporaine à celle des sarcophages à colonnes taillés dans le marbre. Les ateliers d'Asie mineure ont répondu à la demande de sarcophages de ce genre principalement durant le II^e siècle de notre ère⁶. Le sarcophage asiatique découvert à Myrmekion (une découverte isolée, il est vrai) nous renvoie à une commande de l'aristocratie bosphorane qui devait sans doute connaître également les spécimens à colonnes. Le lien tracé entre le sarcophage de Kertch et les prestigieux sarcophages à colonnes nous paraît pertinent, au prix d'un raccourci que l'on nous autorisera ici. Le sarcophage à colonnes de Melfi a récemment fait l'objet d'une étude utile à l'interprétation de nos compositions peintes⁷. L'auteur cherche à affilier les personnages figurés sur les parois du sarcophage à leurs archétypes sculptés ou peints. Bien que le procédé narratif employé, allégorique, diffère de celui élaboré à Kertch, il fonde un jeu de références constant avec la défunte: le message funéraire ressortit à la biographie et au statut social du commanditaire. Le recours aux outils servant à l'herméneutique des sarcophages à colonnes nous paraît probant, attendu qu'il offre la possibilité, ici également, d'identifier le défunt à son portrait peint et d'apprécier maints aspects de sa condition.

Le sarcophage de Kertch est aujourd'hui conservé au Musée d'Etat de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Il est taillé dans un bloc de calcaire local négligemment équarri et est affublé d'un couvercle⁸.

⁴ Ernstedt 1955, 269–271 ne s'éloigne pas de l'interprétation du savant russe, de même Gajdukevich 1971, 432 qui fait de la personne inhumée dans le sarcophage un «artiste-peintre», hypothèse relayée par Nowicka 1998, 66. Les prémices d'une nouvelle approche des peintures du sarcophage sont posées dans l'ouvrage collectif Baldassare *et al.* 2002, 306. Y figure une datation autour de 200 ap. J.-C. ainsi que des pistes de lecture originales, dépourvues toutefois d'argumentaire.

⁵ Une publication réservée à ce monument doit reprendre le dossier de manière plus étendue.

⁶ Voir Wiegart 1965; Waelkens 1982.

⁷ Ghiandoni 1995; voir aussi Strocka 1984 pour une mise en lumière du phénomène de l'allégorie sur sarcophages.

⁸ Longueur du sarcophage: 2,15 m, largeur: 0,92 m, hauteur: 0,81 m Le sarcophage de Kertch porte le numéro d'inventaire П.1899.81.

1. Le banqueteur (Abb. 1)/L'enfant à la grappe de raisins

La scène dite du «banquet funéraire» est un poncif du genre qui orne fréquemment les stèles funéraires d'époque romaine. Notre banqueteur est allongé sur un lit de table luxueusement ouvragé, équipé d'un *fulcrum* en forme de masque et paré de draperies. Echanson et soubrette incarnent la domesticité aux ordres du maître de maison et symbolisent la prospérité et l'influence du défunt au sein de la société bosporane. Car le soin apporté par le peintre à représenter le banqueteur, seul personnage des panneaux à jouir de l'oisiveté du nanti, le distingue du stéréotype des autres compositions peintes et en fait la figure centrale. De son siège, l'épouse contemple celui vers qui les regards convergent: le regretté mari, couché sur son lit, tient une grappe de raisins dans une main, dans l'autre une coupe.

Examinons la paroi du sarcophage dans son entier: les trois panneaux comprennent des personnages orientés tous face au banqueteur. Le regard est toujours porté vers la droite et révèle ainsi un axe de lecture symbolique qui fait du banqueteur le personnage principal du système narratif. L'ordre est inversé en paroi opposée, sur le côté gauche du défunt: les compositions peintes se déroulent de la tête aux pieds du mort.

Autre signe distinctif du banqueteur, il porte une barbe courte. Cet élément est loin d'être accessoire, lorsque l'on sait l'importance que revêtait pour les élites locales le fait de suivre les modes vestimentaires et capillaires dictées par le couple impérial. Le port de la barbe courte est inauguré par Hadrien et se poursuivra durant le règne d'Antonin le Pieux, soit jusque dans les années 160 de notre ère.

La symbolique dionysiaque jouit d'une grande popularité parmi les membres de l'aristocratie bosporane: elle est particulièrement appuyée sur ce panneau et trouve un écho exact dans la composition représentant une femme endeuillée portant sur son giron un petit enfant. Son maillot bleu clair met le bambin en évidence, juste en face du banqueteur. Imitant son vis-à-vis, il brandit une grappe de raisins. Troublante similitude! La confrontation de ce panneau à l'enfant avec le corpus des stèles funéraires bosporanes montre que le motif n'est pas isolé. Il ne paraît pas usurpé de voir dans l'enfant l'héritier mâle du défunt, accroissement espéré de sa famille et garant de l'accomplissement des *sacra* dus aux morts.

2. Guirlande (Abb. 2)/Syntaxe picturale

La guirlande occupe l'un des côtés courts du sarcophage et sert de transition aux parois latérales où se succèdent les panneaux. Elle ornait la tête de la dépouille en une offrande florale permanente. Spécimen typique de guirlande dite «annelée», notre guirlande est constituée d'une succession d'éléments rouges en bourrelets; son pourtour est garni à intervalles réguliers de trois folioles rendues en vert. N'était la majestueuse fleur qui s'élève en son centre, notre guirlande correspondrait exactement à ses nombreuses congénères représentées sur les parois et les plafonds des hypogées de Kertch. Il ne fait guère de doute, soutenons-nous, qu'il s'agisse là d'une décoration de roses au parfum tant apprécié par les Anciens dont les corolles, enfilées par le cœur, sont fixées sur des liens noirs. La diffusion de ce motif décoratif ne se limite pas au seul royaume bosporan: on en trouve des exemplaires à Ephèse aussi, sur les parois de Hanghaus II ou sur la voûte de la Crypte des Sept Dormants⁹. Qu'elle soit nouée en couronne ou suspendue, la guirlande florale est ici investie d'une fonction polysémique: elle évoque à la fois les délices du banquet et le couronnement du défunt, dans l'*atrium* paré de guirlandes – ce qu'illustre le célèbre relief du monument funéraire des *Haterii*.

La succession de panneaux peints compartimentés au moyen de colonnes est d'usage avéré dans la peinture funéraire bosporane. Le tombeau découvert par A. ASHIK en 1841 produit un exemple élaboré de ce système syntaxique à colonnes: les compositions peintes se superposent dans les compartiments ainsi définis, créant un effet de dramaturgie. Le tombeau de 1872 décrit par V. STASOV présente un emploi un peu différent de colonnades dont les intervalles sont ornés d'*opus sectile*. Mis au jour au sein d'un kourgane familial, le tombeau d'Héraclès à Anapa cumule les avantages d'être à la fois bien daté (par le biais, il est vrai, du mobilier archéologique de la tombe voisine) et de présenter un agencement de paroi sensiblement identique à celui de notre sarcophage. La colonnade flanquée d'*opus sectile* repose sur un socle rouge et soutient une archi-

⁹ Nous renvoyons à l'ouvrage de Strocka 1977, passim, ainsi qu'à la relecture de Zimmermann – Ladstätter 2010, 149–158.

trave à trois frises dont une rapporte les exploits d'Héraclès¹⁰. Enfin, la nécropole tumulaire de Kyozy, dans l'arrière-pays bosporan, a livré une autre tombe de la deuxième moitié du II^e siècle de notre ère, usant d'un jeu de colonnes qui joue sur l'alternance d'*opus sectile*¹¹. Le décor du sarcophage de Kertch s'inscrit donc parfaitement dans le corpus des tombeaux bosporans de la seconde moitié du II^e siècle.

3. Le portraitiste (Abb. 3)

La scène du peintre assis devant son chevalet est régulièrement reproduite dans la littérature scientifique. On croit y reconnaître le témoignage aussi rare que précieux de l'activité d'un portraitiste dans son atelier¹². Un artisan bosporan vêtu de braies et chaussé de bottines est occupé à faire fondre de la cire au-dessus d'un réchaud; une boîte à pigments est étalée devant lui, tandis qu'une toile vierge prête à l'emploi est dressée sur un chevalet.

On l'observe sur ce panneau comme sur ceux qu'il jouxte: les compositions peintes de cette paroi du sarcophage convergent toutes vers le banqueteur, créant ainsi un genre de perspective symbolique. Le peintre s'inscrit dans cet ordre narratif puisqu'il fait face au banqueteur qu'il s'apprête à peindre. La place octroyée au panneau du portraitiste ne doit donc rien au hasard et répond aux préceptes d'une peinture réalisée d'après nature, *au plus près de la vérité*. Appelé au domicile du commanditaire, le peintre s'empresse d'exécuter une œuvre signifiant en elle-même le prestige et la fortune du maître de maison. Les portraits encadrés et accrochés au mur racontent l'ascendance illustre et lointaine du défunt qui ajoute son *imago*, via l'exécution de son portrait, à la lignée des ancêtres. La tradition romaine veut que les portraits des ancêtres illustres soient exhibés au public lors de la *pompa funebris* où l'on fera l'éloge du défunt. Marque de noblesse et de reconnaissance sociale, l'œuvre de notre portraitiste est destinée à rejoindre la galerie de portraits des ancêtres dans l'*atrium* de la *domus*. L'emploi démonstratif de la peinture à l'encaustique doit faire la preuve du luxe et de la durabilité escomptée pour un tableau soumis à un climat défavorable.

4. Danseurs aux bâtons et dressoir (Abb. 4)/Trio de musiciens

Situé aux pieds du défunt, ce panneau abrite la composition peinte la plus pittoresque du sarcophage. Deux personnages étrangement proportionnés se contorsionnent, phallus dressé et bâtons dans les mains. On croit d'abord assister à un spectacle de Pygmées – il s'agit en fait de nains qui dansent en faisant claquer leurs bâtons. Pygmées ou nains, peu importe, puisqu'ils appartiennent au même personnel exotique de ces scènes nilotiques qui ornent les péristyles, jardins ou *triclinia* des riches demeures romaines de Pompéi. La Casa del Medico en fournit un exemple particulièrement évocateur sous la forme d'une frise en péristyle: réuni sous un *velum*, un joyeux attroupement se divertit des ébats d'un couple au rythme de la double flûte et de bâtons de bois faisant office de crotales. A l'obscénité de cette première scène de plein air répond une chasse sur le Nil à l'hippopotame et au crocodile. Les nécropoles ne sont pas épargnées par cette mode des scènes de genre: des nains agitant des crotales dansent près d'un couple affairé dans le *columbarium* de Villa Pamphili; à Ostie, des mosaïques destinées à divertir les banqueteurs déroulent des scènes de chasse au crocodile impliquant nains dénudés ou Pygmées qui défèquent pour mieux conjurer le mauvais sort. L'apparition en milieu funéraire de nains munis de bâtons aurait pour but de repousser les esprits malins loin des visiteurs du tombeau; elle rappellerait également le luxe des décors peints de scènes nilotiques ornant les murs de villas. De caractère apotropaïque, le panneau aux «danseurs aux bâtons» témoigne aussi de la faveur rencontrée par un thème iconographique romain dans ce royaume septentrional, auprès d'un aristocrate affichant ses liens à l'empire. Le dressoir encombré de vaisselle fait la démonstration des richesses du

¹⁰ Tombeau découvert par A. ASHIK en 1841 voir Rostovtsev 2004, 436–472 (chap. 31); tombeau de 1872 décrit par V. STASOV, voir Rostovtsev 2004, 369–435 (chap. 30); tombeau de 1975 découvert à Anapa, voir Alekseeva 2001.

¹¹ Nous renvoyons à l'étude d'A. ERMOLIN, à paraître dans un prochain volume de la collection *Echo*.

¹² Hypothèse formulée déjà par Rostovtseff 2004, 378, puis relayée par Ernshedt et Gajdukevich. Nowicka 1998, 69, tout en adhérant à cette interprétation, évoque «des portraits (...) destinés à une maison privée aussi bien qu'à un temple ou à un édifice public».

défunt et de son art de vivre à *la romaine* par l'étalage de pièces d'argenterie évoquant le trésor d'un *Vestorius Priscus*, à Pompéi.

Un trio de musiciens, deux flûtistes et un organiste, égaye un des panneaux voisins d'airs qui paraissent vifs et joyeux. Ces instrumentistes, convoqués à l'occasion d'un banquet, mettent en exergue l'opulence du maître de maison – ils participent de l'ambiance festive induite par la danse des nains et la scène du banqueteur.

5. Scène au goryte/Les cavaliers

Le panneau figurant un jeune homme accoudé à un support reprend un motif bien établi du répertoire des stèles funéraires bosporanes. Armé d'une épée et accoutré d'une tunique et de braies habituelles en ce royaume septentrional, l'unique protagoniste de cette composition orientée face au banqueteur adopte une position statique, jambes croisées, regard dirigé vers le sol et main gauche soutenant son visage. La tension dramatique qui émane de ce panneau se construit autour d'un axe central – borne hermaïque, autel ou stèle funéraire? – assumant la forme d'un *hiatus*: il sépare, d'un côté, un cheval et son écuyer, de l'autre côté un carquois contenant arc et flèches¹³. Le déséquilibre narratif qui s'opère ainsi souligne la qualité symbolique du *goryte* suspendu. Élément de la panoplie du défunt, le *goryte* évoque le statut social du disparu, sa valeur guerrière et son autorité. On sait aussi le caractère sacré conféré à l'arc et aux flèches par les peuplades scythes – Hérodote raconte l'avènement de Scythès, fils d'Héraclès, choisi parmi ses frères pour devenir roi après qu'il a réussi à bander l'arc de son père. Le *goryte* fonctionne dans le langage symbolique du sarcophage comme une évocation du défunt investi de la puissance que lui procurent l'arc et les flèches, devenus attribut d'Héraclès dans la peinture du tombeau d'Anapa.

Le motif des cavaliers se faisant face est également bien attesté. Sur notre panneau, le cavalier de gauche monte un cheval dont la robe baie confirme la distinction: c'est vers lui que se presse un homme sur son destrier muni d'un *goryte* et d'une cravache. La faveur particulière accordée au cavalier et à sa monture montre assez l'importance jouée par le cheval dans ce royaume en proie aux attaques régulières des nomades. Peut-être ce motif encore mal compris emprunte-t-il sa force symbolique au monde scythe? Un *rhyton* en argent extrait du trésor du kourgane de Karagodeouashkh évoque la soumission d'un cavalier à un chef scythe piétinant des guerriers décapités. Transposée au royaume du Bosphore Cimmérien, la composition peinte magnifierait le chef de guerre à qui l'on remet les insignes du pouvoir.

Conclusions

A l'issue de ce passage en revue des compositions peintes qui fondent le discours funéraire du sarcophage de Kertch, nous croyons avoir montré la validité d'une approche interprétative adaptée à l'objet de notre étude et qui valorise des thèmes iconographiques tirés d'un répertoire commun aux stèles funéraires et aux tombeaux peints du Bosphore Cimmérien. L'interprétation des panneaux révèle l'existence d'un discours funéraire cohérent, interne au monument peint et axé autour de la personne du défunt représenté en banqueteur. On perçoit toutefois une démarche originale dans le choix des vignettes qui mettent en scène le défunt en exaltant son statut social et sa culture: les compositions peintes combinent des marqueurs culturels purement romains aux sujets plus locaux, laissant transparaître des bribes de l'idéologie sarmate. La symbolique dionysiaque est ici manifeste et fonctionne par jeux de références entre les panneaux en utilisant des attributs bacchiques bien établis (vin, danse et musique).

Les rapprochements stylistiques que l'on peut opérer avec d'autres monuments funéraires peints du Bosphore Cimmérien complétés par l'analyse du personnage du banqueteur permettent d'affiner la datation du sarcophage de Kertch et de le rapporter à la seconde moitié du II^e siècle apr. J.-C., une fourchette chronologique correspondant aux règnes de Rhoimétalkès, Eupator et Sauromatès II.

¹³ Voir l'étude de Savostina 1983.

Bibliographie

- Alekseeva 2001 E. M. Alekseeva, Les fresques du III^e siècle de notre ère provenant d'un tombeau de l'antique Gorgippia (Royaume du Bosphore), in: A. Barbet (dir.), La peinture funéraire antique. IV^e siècle av. J.-C.–IV^e siècle apr. J.-C., actes du VII^e colloque de l'AIPMA, Saint-Romain-en-Gal, Vienne 6–10 octobre 1998 (Paris 2001) 189–193.
- Baldassare *et al.* 2002 I. Baldassare – A. Potrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike (Cologne 2002) (trad. de l'italien).
- Ernshtedt 1955 E. V. Ernshtedt, La peinture monumentale en mer Noire septentrionale (panorama des monuments peints), in: V. F. Gajdukevich – M. I. Maksimova (dir.), Antichnye goroda Severnogo Prichernomorija, Tome I (Moscou-Leningrad 1955) 248 f. (en russe).
- Gajdukevich V. F. Gajdukevich, Das Bosporanische Reich (Berlin 1971) 431 f.
- Ghiandoni 1995 O. Ghiandoni, Il sarcophago asiatico di Melfi. Ricerche mitologiche, iconografiche e stilistiche, BdA 89–90, 1995, 1–58.
- Nowicka 1998 M. Nowicka, Le sarcophage de Kertch, in: N. Blanc (éd.), Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique IV^e siècle avant J.C. – IV^e siècle après J.C., Musée et sites archéologiques de Saint-Romain-en-Gal, Vienne 8 octobre 1998–15 janvier 1999 (Paris 1998) 66–70.
- Rostovtseff 2004 M. I. Rostovtseff, La peinture décorative antique en Russie méridionale. Siant-Pétersbourg 1913–1914, sous la direction d'Alix Barbet, MemAcInscr 28 (Paris 2004) (traduction française du russe).
- Savostina 1983 E. A. Savostina, Symbolique de la représentation de l'arc dans le Bosphore, Sovetskaja archeologija 1983, 4, 45–56 (en russe).
- Strocka 1977 V. M. Strocka, Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos, FiE VIII/1 (Wien 1977).
- Strocka 1984 V. M. Strocka, Sepukral-Allegorien auf dokimeischen Sarkophagen, in: B. Andreae (ed.), Symposium über die antiken Sarkophage, Pisa 5.–12. September 1982, MarbWPr 1984 (Marburg 1984) 197–241.
- Waelkens 1982 M. Waelkens, Dokimeion. Die Werkstatt der repräsentativen kleinasiatischen Sarkophage. Chronologie und Typologie ihrer Produktion (Berlin 1982).
- Wiegartz 1965 H. Wiegartz, Kleinasiatische Säulensarkophage, IstForsch 26 (Berlin 1965).
- Zimmermann – Ladstätter 2010 N. Zimmermann – S. Ladstätter, Wandmalerei in Ephesos. Von hellenistischer bis in byzantinische Zeit (Wien 2010).

Abbildungen

Abb. 1: Le banqueteur. N. ANTONOVA/I. REGENTOVA © The State Hermitage Museum

Abb. 2: Guirlande (côté court du sarcophage). N. ANTONOVA/I. REGENTOVA © The State Hermitage Museum

Abb. 3: Le portraitiste. N. ANTONOVA/I. REGENTOVA © The State Hermitage Museum

Abb. 4: Danseurs aux bâtons et dressoir (côté court du sarcophage). N. ANTONOVA/I. REGENTOVA © The State Hermitage Museum

Pascal Burgunder
Pascal.Burgunder@unil.ch