



**HAL**  
open science

## Poétique du paysage dans la tombe de Patron : nouveaux regards sur les intentions de la commande

Giulia de Palma, Évelyne Prioux

### ► To cite this version:

Giulia de Palma, Évelyne Prioux. Poétique du paysage dans la tombe de Patron : nouveaux regards sur les intentions de la commande. *Archimède : archéologie et histoire ancienne*, 2023, 10, pp.201-224. 10.47245/archimede.0010.var.04 . hal-04309293

**HAL Id: hal-04309293**

**<https://hal.science/hal-04309293>**

Submitted on 27 Nov 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# ARCHIMÈDE N°10

ARCHÉOLOGIE ET HISTOIRE ANCIENNE 2023

1 DOSSIER THÉMATIQUE 1  
LE CORAN EN CONTEXTE(S) OMEYYADE(S)

77 DOSSIER THÉMATIQUE 2  
HISTORIOGRAPHIE DE LA FISCALITÉ ANTIQUE

## VARIA

157 Claude CALAME  
*L'Hymne homérique à Déméter : un manifeste écoféministe ?*

170 Daniela LEFÈVRE-NOVARO  
Les pratiques cultuelles à Haghia Triada et en Messara occidentale (Crète) de la période néopalatiale aux phases de formation de la *polis* de Phaistos : restructurations ou évolutions ?

186 Karin MACKOWIAK  
Héroïque jeunesse, victoire éclore : à propos d'un combat de pygmées et de grues  
(retour sur l'hydrie du Louvre F 44)

▶ 201 Giulia DE PALMA et Evelyne PRIOUX  
Poétique du paysage dans la tombe de Patron : nouveaux regards sur les intentions de la commande

225 Alix PEYRARD  
La correspondance d'Adolf Michaelis. Relations et échanges au sein de la communauté archéologique franco-allemande au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.

## POÉTIQUE DU PAYSAGE DANS LA TOMBE DE PATRON : NOUVEAUX REGARDS SUR LES INTENTIONS DE LA COMMANDE

Giulia DE PALMA  
UMR 7041 ArScAn

giuldep@gmail.com

Évelyne PRIoux

directrice de recherche  
CNRS - UMR 7041 ArScAn  
evelyne.prioux@cnrs.fr

### RÉSUMÉ

Découvert dans les années 1830 le long du tronçon *intra muros* de la via Latina, le tombeau de Patron a immédiatement attiré l'attention des savants européens. Malgré cet intérêt, toutefois, le tombeau n'a jamais fait l'objet d'une approche globale, visant à restituer les relations que les différents éléments du décor épigraphique, peint et sculpté, auraient pu entretenir entre eux et, dans leur ensemble, avec le paysage environnant. L'étude met en évidence l'étroite complémentarité que ces éléments entretenaient à la fois entre eux et avec l'espace environnant. Celui-ci était marqué par la présence d'un jardin funéraire ou *cepotaphion*. À l'abri d'un mur, dont l'existence est suggérée par une plaque en tuf (*peperino*) déclarant le caractère sacré du lieu, ce *locus amoenus* était évoqué dans une longue inscription métrique. Hymne aux joies que la vie avait offertes au défunt, cette inscription semble vouloir les figer pour l'éternité, grâce à un jeu poétique d'images et de sons, traduits par un vocabulaire soigneusement sélectionné. La métaphore se prolongeait dans les peintures qui ornaient les parois intérieures de la chambre funéraire, dans un espace cette fois-ci réservé uniquement aux membres de la famille de Patron. Le décor du tombeau apparaît comme le résultat d'une conception unitaire, visant à immortaliser le souvenir d'une existence heureuse, même si les éléments qui le composent pourraient avoir été introduits à des moments différents, peut-être à l'occasion des décès prématurés des enfants de Patron. Replacé dans son contexte topographique, le tombeau de Patron témoigne aussi du développement sans précédent que connurent les espaces funéraires périurbains dans la seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. La position du tombeau, telle que

### MOTS-CLÉS

Rome, *suburbium*, périurbain, via Appia, nécropole, *cepotaphion*, paysage, épigramme, rapports texte-image, euphonie.

nous avons pu la restituer à partir de la gravure de Domenico Amici, suggère que le tombeau dépendait moins de la via Latina qu'on ne le croyait jusqu'à présent tout en confirmant l'existence d'une voirie reliant la via Latina à la via Appia. La fondation de l'édifice semble ainsi s'inscrire dans le cadre d'un processus organique d'occupation funéraire des aires attenantes à la via Appia.

### THE POETICS OF LANDSCAPE IN THE TOMB OF PATRON: NEW PERSPECTIVES ON THE PURPOSE OF THE COMMISSION

The tomb of Patron was discovered in the 1830s, along the *intra muros* section of the via Latina. Although it immediately attracted scholarly attention, there has been no global study of its epigraphic poems, painted decoration, and relationship to the surrounding landscape. This article discusses the complementarity between all parts of the monument and its environment. The tomb was indeed located in a funerary garden, one of the earliest known examples of *cepotaphia* in the Roman world. A *peperino* slab informs us that the place was sacred and suggests the presence of a precinct that protected this *locus amoenus*. A *carmen epigraphicum* also praises the beauty and harmony of the landscape and reminds us that Patron was blessed with a happy life. By celebrating his past happiness, the poem apparently endeavours to perpetuate this state of harmony for ever by rendering, through carefully chosen words, a mimetic image of the chirping of birds. Inside the funerary chamber, the paintings echoed the poem that was probably set outside the grave. Patron's funerary monument was thus composed of various parts – a garden, a sculpted monument engraved with poems and other inscriptions and an inner chamber with frescoes – and the contemplation of the entire program was only accessible to family members. And yet the decorative program was apparently conceived as a whole, probably by Patron himself. New parts of the program were possibly added on different occasions, e.g. when Patron's children died, but they formed a coherent *ensemble*. When considered in its topographical context, Patron's tomb also illustrates the unprecedented development of periurban funerary spaces in the second part of the 1<sup>st</sup> century BCE. The position of the tomb, that can be deduced from Domenico Amici's engraving, suggests that the tomb was less dependent on the Via Latina than previously thought, while confirming the existence of a road linking the Via Latina to the Via Appia. Its emplacement is possibly the result of the development of funerary areas connected, thanks to secondary roads, to the via Appia.

### KEYWORDS

Rome, *suburbium*, periurban, via Appia, necropolis, *cepotaphion*, landscape, epigram, text and image, euphony.

Article accepté après évaluation par deux experts selon le principe du double anonymat

Connu pour ses célèbres fresques, conservées au Musée du Louvre depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, le tombeau de Patron a, dès sa découverte, attiré l'attention des savants européens [1]. L'étude épigraphique et philologique de ses inscriptions, qui comportent des compositions métriques [2], a été suivie par celle de la décoration peinte, menée dans une perspective stylistique et iconographique [3]. Malgré cet intérêt, le tombeau n'a jamais fait l'objet d'une approche globale, visant à restituer les relations que ces différents éléments auraient pu entretenir entre eux et, dans leur ensemble, avec le paysage environnant [4]. La perte du monument, vraisemblablement remblayé après le prélèvement des éléments du décor, ainsi que le caractère fragmentaire des informations relatives à la découverte, limitent notre capacité de recontextualisation de cet ensemble. À l'heure où les fresques qui occupaient la partie supérieure des parois du tombeau sont présentées au public dans le cadre de l'exposition « Rome : la cité et l'empire », au Musée du Louvre-Lens [5], il a néanmoins semblé opportun de proposer une lecture d'ensemble des vestiges, fondée sur la mise en perspective des connaissances acquises jusqu'à présent, ainsi que sur une perception plus fine du tissu urbain du territoire *intra muros* compris entre la via Appia et la via Latina résultant des recherches des dernières années [6].

## LA DÉCOUVERTE

La première mention de la découverte, attribuée au marquis Giovanni Pietro Campana (1808-1880), remonte au 27 juin 1839, lorsque l'érudit Giampietro Secchi (1798-1856) illustra les inscriptions, les sculptures et les peintures exhumées du tombeau aux membres de l'académie pontificale romaine d'archéologie [7]. Dans l'opuscule tiré de cette conférence, publié en 1843 [8], Secchi situe l'édifice le long du tronçon *intra muros* de la via Latina, sur le côté droit de celle-ci, à proximité immédiate des murailles d'Aurélien [9], sans pourtant fournir de détails sur le contexte de la découverte. Grâce à la gravure de Domenico Amici, présentée dans le frontispice de l'ouvrage, qui reproduit le monument tel qu'il devait apparaître une fois déterré (fig. 1), l'édifice peut être situé au sud-ouest de l'oratoire de San Giovanni *in oleo*, à savoir dans le secteur compris entre la via Latina (l'actuelle via di Porta Latina), la via Appia (l'actuelle via di Porta San Sebastiano) et les murailles d'Aurélien, aujourd'hui occupé par les jardins du « Parco degli Scipioni » [10]. L'acquisition de ce terrain par la ville de Rome, intervenue dès les premières années du Gouvernement (1925-1945) [11], et son aménagement sous la forme de jardins publics, en relation avec la volonté de préserver d'importants ensembles funéraires de l'époque romaine, dont le

[1] Nous tenons à remercier les deux rapporteurs anonymes de cet article pour leurs suggestions. Les abréviations utilisées dans la mention des *corpora* épigraphiques sont celles du *Guide de l'épigraphiste*.

[2] FRANZ 1853 = *CIG*, III, p. 911-913 (6270-6271) ; FRÖHNER 1865, p. 292-296 (234-241, A-H) ; KAIBEL 1878, p. 219-220 (546) ; KAIBEL 1890 = *IG*, XIV, p. 476-479 (1934) ; MORETTI 1979 = *IGUR*, III, p. 156-162 (1303, a-k) ; PEEK 1979 A-I).

[3] SCHEFOLD 1972, p. 113 ; TRAN TAM TINH 1974, p. 72-77 ; SETTIS 1988 ; BLANC & MARTINEZ 1998 ; GHEDINI & SALVADORI 1999, p. 88-90 ; BALDASSARRE *et al.* 2002, p. 172-173.

[4] Le tombeau de Patron n'a été signalé par R. Lanciani ni dans la planche XLVI de sa *Forma Urbis Romae*, publiée entre 1893 et 1901 (LANCIANI 2007), ni dans sa *Storia degli Scavi* parmi les des recherches attribuées au marquis Campana (LANCIANI 2000, p. 325-327). La découverte n'a par ailleurs pas

été recensée dans les grands répertoires topographiques de la Rome antique, malgré l'intérêt porté à l'occupation funéraire du territoire de la *Regio I* (par exemple PLATNER 1904, p. 414-417 ; JORDAN 1907, p. 209-213), ni dans les travaux consacrés spécifiquement à la via Latina (ASHBY 1907 ; TOMASSETTI 1979).

[5] GIROIRE & SZEWCZYK 2022.

[6] Voir, en particulier, les contributions présentées dans MANACORDA 2017.

[7] *Diario di Roma*, n° 60, 30/07/1839, p. 2. Cette information n'avait jusqu'à présent pas été exploitée pour établir la chronologie de la découverte, généralement considérée comme plus récente (Nicole Blanc et Jean-Luc Martinez, notamment, l'ont attribuée à 1842 : BLANC & MARTINEZ 1998, p. 82).

[8] SECCHI 1843 ; GENNARELLI 1843.

[9] SECCHI 1843, p. 1.

[10] SPERA & MINEO 2004, p. 40.

[11] D'ANDREA 2017.



Fig 1. Le tombeau de Patron lors de sa découverte, d'après la gravure de Domenico Amici qui illustre le frontispice de l'édition de Giampietro Secchi (Secchi 1843).

tombeau des Scipions, ont soustrait ce secteur de la ville aux transformations induites par l'expansion urbaine. Ainsi, il est encore possible de deviner la morphologie qu'avait, à l'origine, cette zone située dans le prolongement de la large vallée qui séparait l'Aventin du Caelius. Dans le secteur *intra muros* compris entre la via Appia, la via Latina et les murailles d'Aurélien, la carte physique de Rome de Giovanni Battista Brocchi du début du XIX<sup>e</sup> siècle (fig. 2), enregistre une forte pente, allant de l'est vers l'ouest, c'est-à-dire du relief connu sous le nom de *Monte d'Oro* (ou *Calvarello* [12]),



Fig 2. Le territoire *intra muros* traversé par la via Appia et la via Latina d'après la « Carta fisica del suolo di Roma » de Giovanni Battista Brocchi (1820, Frutaz 1962, II, XLI, pl. 83). En bas, à droite (n° 34), les Thermes de Caracalla. Notons que la carte est orientée avec le nord en bas.

qui culminait dans le secteur correspondant à la propriété des moines des saints Dominique et Sixte, immédiatement au nord de la via Latina, jusqu'à la vallée dans laquelle s'implanta la via Appia. À l'instar d'une grande partie du territoire *intra muros* de la ville, ce secteur présentait, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, des caractères ruraux. Le territoire était organisé en parcelles de terrain agricole dont la planimétrie de Giovanni Battista Nolli, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous offre une des premières visions en plan (fig. 3). Ces terrains étaient desservis par des chemins dont les tracés étaient en grande partie tributaires de la voirie ancienne. Partout, des vestiges d'anciens édifices, parfois majestueux comme ceux des thermes de Caracalla, situés à peine plus au nord, et le circuit des murailles d'Aurélien évoquaient l'ancienne destination urbaine des lieux. Au fil des siècles, les noms ainsi que les fonctions originaires de ces ensembles imposants avaient été oubliés, souvent supplantés par la toponymie chrétienne, liée, notamment, à la mémoire des martyrs, comme pour la porte San Sebastiano (l'ancienne Porta Appia), ou déformés par la perception populaire, comme pour la *coclea fracta*, qui désignait les restes d'une tour en ruine, peut-être en relation avec un édifice thermal d'époque impériale [13]. C'est dans ce contexte que s'inscrit l'activité de collectionneurs d'antiquités tels que Giovanni Pietro Campana, attirés dans ce secteur par le prestige de

[12] MANACORDA 2017, p. 70-71.

[13] DE PALMA 2011.



Fig 3. Le territoire *intra muros* traversé par la via Appia et la via Latina d'après la « Nuova pianta di Roma » de Giovanni Battista Nolli (1748, Frutaz 1962, III, CLXIX, pl. 403 et 405).

la via Appia et de la via Latina et des monuments qui leur étaient associés [14]. Nul ne pouvait alors douter de l'intérêt antique de conduire des fouilles dans le territoire compris entre ces grandes voies consulaires et les murailles, un secteur dans lequel Leonardo Bufalini, dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, avait signalé la présence d'abondants vestiges archéologiques (fig. 4). Le terrain illustré par Secchi, qui depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle appartenait à la famille Sassi, avait déjà livré des témoins tangibles de cette richesse, comme le sarcophage de *Lucius Cornelius Scipio Barbatus* (cos. 298 a.C.), exhumé du tombeau familial de cette branche de la *gens Cornelia* dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec d'autres vestiges [15], ou l'urne

cinéraire en marbre de *Pomponius Hylas*, remployée dans la cathédrale de Ravello dès le Moyen Âge [16]. Campana intervient dans la propriété des Sassi à partir du février 1831 ; son activité y est documentée au moins jusqu'en 1838, lorsqu'il reçoit une deuxième autorisation de fouille qui lui permet d'étendre ses explorations au terrain adjacent, qui appartenait alors aux Nardi [17] (fig. 5). Ses recherches démarrèrent à proximité du tombeau des Scipions, à l'extrémité occidentale de la propriété, où il espérait découvrir d'autres ensembles funéraires de la même famille. Après avoir mis en lumière des restes de sépultures très endommagés [18], Campana décida de concentrer ses recherches sur le côté opposé du terrain,

[14] Sur les recherches d'antiquités du marquis Campana voir, notamment, F. Gaultier « Gianpietro Campana archéologue », dans GAULTIER et al. 2018, p. 70-77. Sur la figure de collectionneur, SARTI 2001.

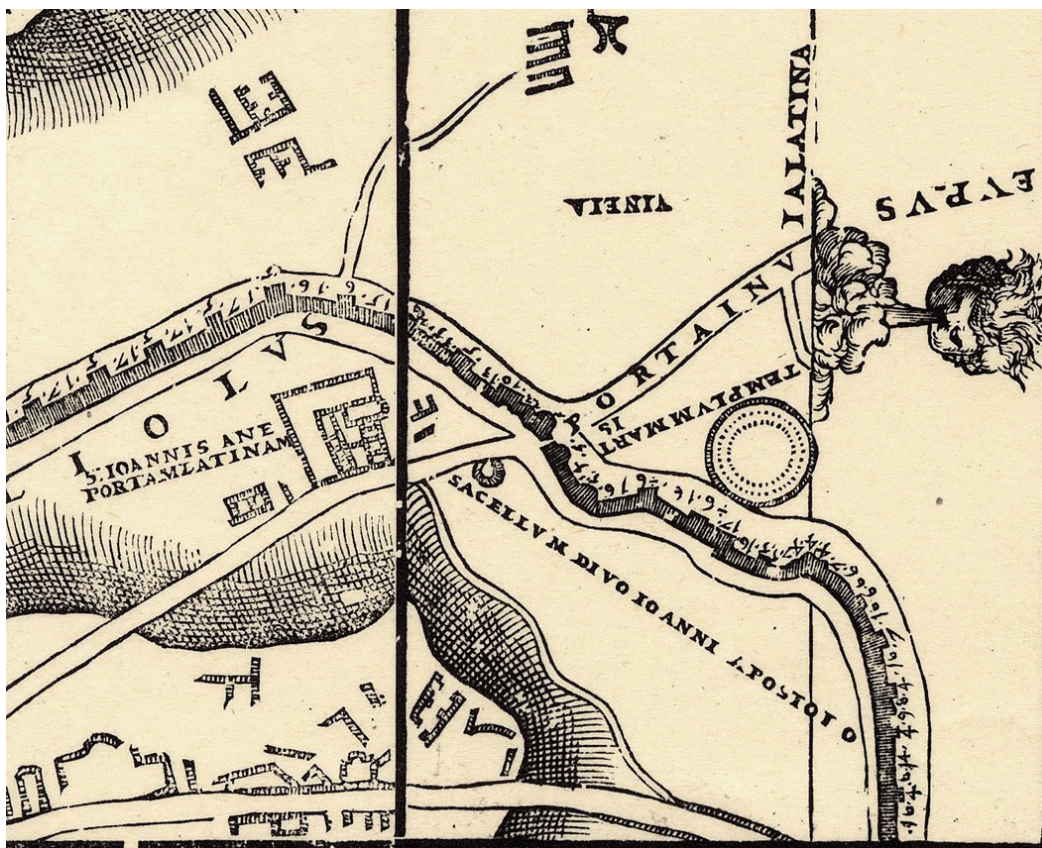
[15] LANCIANI 2000, p. 195.

[16] MANACORDA 1982, pp. 717-720 ; 2017, p. 71.

[17] LANCIANI 2000, p. 325.

[18] Les quelques lignes consacrées à ces vestiges suggèrent la grande variété des typologies funéraires observées : « *Dove avanzano di svariate foggie di eleganti colombà; dove nascosi e modesti ipogei; dove finalmente la miserabil sepoltura dell'infima plebe, o degl'infelici schiavi, che a migliaia gittavansi ammonticchiati in profondi pozzi ricoperti di calce, senza un meschino titolo, che di questa classe negletta ricordasse i nomi e la sventura.* » (CAMPANA 1840, p. 5-6).

Fig 4. Le secteur *intra muros* de la via Latina d'après la « Pianta di Roma » de Leonardo Bufalini (1551, Frutaz 1962, II, CIX, pl. 199). La carte est orientée avec le nord à gauche.



à proximité de la Porta Latina. C'est ici que dès 1831 il découvrit le tombeau qu'il attribua à *Pomponius Hylas*. L'entrée de l'édifice, que Campana avait fait aménager en même temps qu'un mur de protection [19], est reconnaissable dans la gravure d'Amici, à proximité de l'oratoire de San Giovanni *in oleo* (fig. 1).

Il est difficile d'établir avec précision quand aurait été découvert le tombeau de Patron. L'indication fournie par Secchi en 1843, d'après laquelle la découverte aurait eu lieu « alquanti anni sono » [20], induit toutefois à considérer que le tombeau a été mis en lumière peu avant sa présentation aux membres de l'académie du juin 1839, peut-être l'année précédente, lorsque Campana obtint une nouvelle autorisation de fouille.

D'après la gravure d'Amici, le tombeau aurait été découvert à l'ouest de l'angle formé dans ce secteur par les murailles d'Aurélien, dans l'axe du monument funéraire qui encore aujourd'hui s'élève du côté opposé de la via Latina, dans le terrain de propriété de la basilique de San Giovanni a Porta Latina. Nous en déduisons qu'à cette époque, vers la fin des années 1830, les recherches de Campana avaient désormais investi le

secteur central de la propriété des Sassi (fig. 6). Alors que le tombeau de *Pomponius Hylas* attirait déjà ses premiers visiteurs, les fouilleurs opéraient simultanément à plusieurs endroits de la propriété, en privilégiant les vestiges les mieux conservés. On remarquera la découverte, à quelques mètres de distance des restes du tombeau de Patron, des restes d'un édifice funéraire en *opus reticulatum*, dont l'une des parois présentait des rangées de niches en forme de demi-cercle (vraisemblablement un petit *columbarium*).

## LE TOMBEAU

### L'ÉDIFICE

En l'absence d'une description des vestiges, la restitution du tombeau repose encore une fois sur la gravure de Domenico Amici, qui reproduit le monument avant le prélèvement des éléments du décor peint et architectural et son enterrement définitif [21]. L'édifice y apparaît très endommagé, peut-être en raison de précédentes explorations dont il aurait vraisemblablement fait l'objet [22].

[19] Sur ces aménagements, *ibidem*, p. 31 ; D'ANDREA 2017, p. 176.

[20] SECCHI 1843, p. 1.

[21] Tout en résultant d'une volonté artistique, la gravure présente un intérêt documentaire certain. Tant les

monuments à l'arrière-plan que les objets exhumés du tombeau et conservés au Musée du Louvre, au premier plan, sont représentés de manière réaliste et avec de nombreux détails.

[22] GENNARELLI 1843, p. 135 ; SECCHI 1843, p. 1-2.





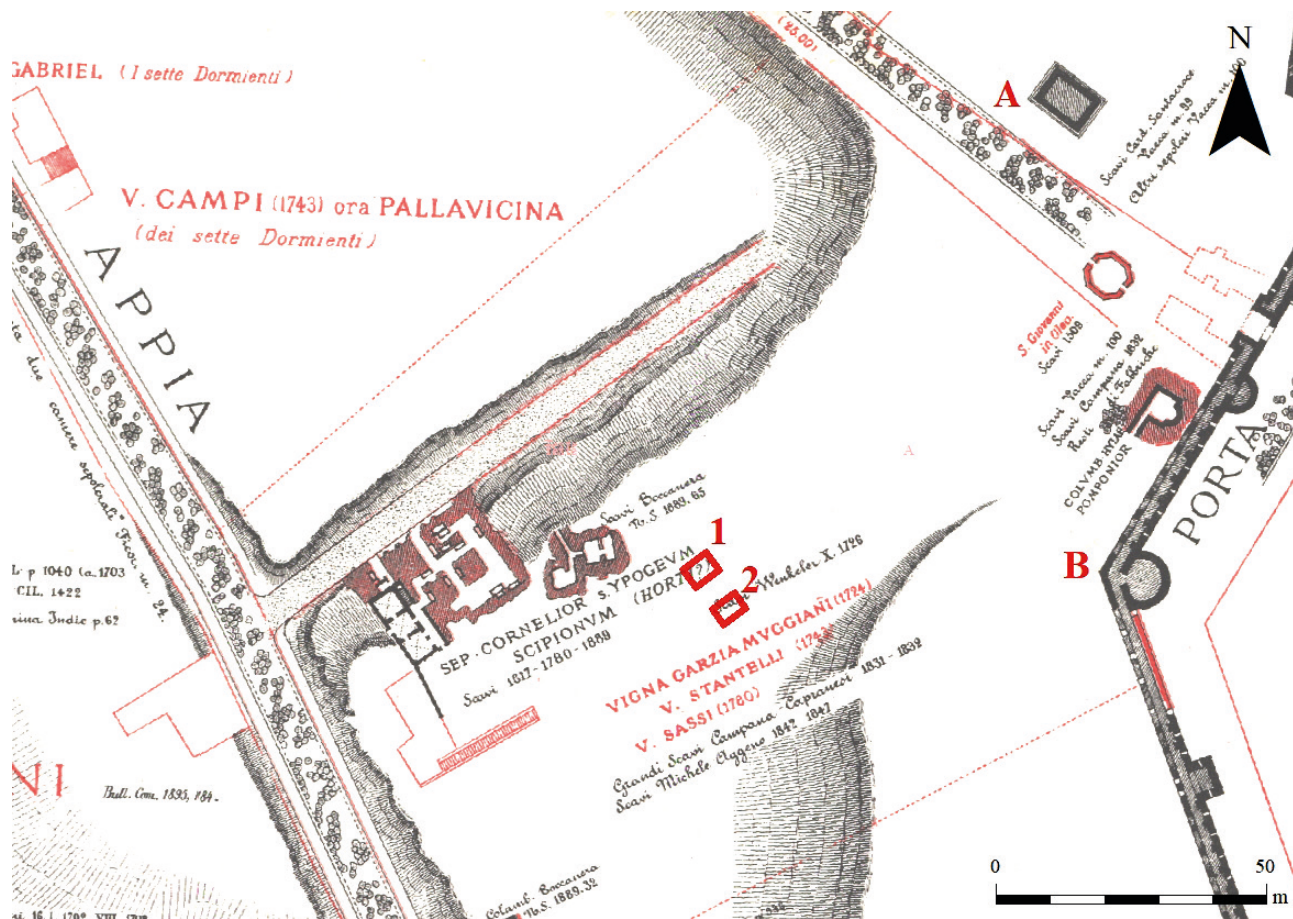


Fig 6. Proposition de positionnement du tombeau de Patron (1) et du columbarium découvert au sud de celui-ci (2) dans la planche LXVI de la *Forma Urbis Romae* de Rodolfo Lanciani. Cette proposition a été établie à partir de la gravure de Domenico Amici (Secchi 1843), en prenant comme repères le monument funéraire conservé dans le terrain de propriété de l'église de San Giovanni a Porta Latina (A) et l'angle formé par les murailles d'Aurélien à proximité de la Porta Latina (B).

Seuls subsistaient trois murs contigus, réalisés en *opus caementicium* avec un parement en *opus reticulatum* et en briques, dont deux (est et nord) revêtus d'enduits peints. Ces murs délimitaient une pièce quadrangulaire, partiellement hypogée et dotée d'une fenêtre sur la paroi nord (à gauche dans la gravure). Devant les vestiges, on reconnaît une partie des objets exhumés par les fouilleurs et dont la plupart auraient ensuite été achetés par Campana [23], puis par le Musée du Louvre. On reconnaît, de gauche à droite, deux

blocs superposés, qui sont en réalité des fragments d'une même plaque en *peperino* [24] (figs. 7-8) ; une stèle représentant une figure masculine, dont on n'aperçoit que la partie inférieure, portant l'inscription Πάτρων χαίρε χρηστὲ καὶ δίκαιε [25] (fig. 16) ; la partie inférieure d'une stèle représentant deux figures masculines, dont l'une vêtue, l'autre nue, portant l'inscription χαίρε Πάτρων [26] (figs. 9-10) ; deux frontons sculptés, dont un portant l'inscription Πάτρωνος [ια]τροῦ [27] (figs. 11-12),

[23] Sur le musée privé constitué par Campana dans sa villa du Latran, voir S. Sarti « Naissance d'une collection : le Musée Campana », dans GAULTIER *et al.* 2018, p. 34-50.

[24] SECCHI 1843, p. 21-23 ; WELCKER 1845, p. 259-260, n° 36 ; CIG, III 6270-6271, a et c ; FRÖHNER 1865, p. 292-295 (A-B) ; KAIBEL 1878, p. 219-220, n° 546 ; IG, XIV 1934, f ; GEFFCKEN 1916, p. 147-148, n° 362 ; IGUR, III 1303, f ; PEEK 1979, p. 258-260, f ; PLEKET & STROUD 1979 = SEG, XXIX 998, 3 ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 94, n° 42-43 (n° inventaire Ma 4247 et 4248).

[25] SECCHI 1843, p. 2 et pl. I, E ; CIG, III 6270-6271, g ; IG, XIV 1934, c ; IGUR, III 1303, c ; PEEK 1979, p. 256, c. Notons que cette stèle avait été signalée par Campana

en 1840 de manière isolée (CAMPANA 1840, p. 48-49 et pl. VII, M). La relation avec le tombeau de Patron aurait été établie dans la deuxième édition de son ouvrage, datant de 1852 (p. 49, note I).

[26] SECCHI 1843, pl. I, D et p. 2 ; CIG, III 6270-6271, f ; FRÖHNER 1865, p. 293 et 295 (D) ; IG, XIV 1934, a ; IGUR, III 1303, a ; PEEK 1979, p. 255, a ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 93, n° 39 (n° inventaire : Ma 4250).

[27] SECCHI 1843, pl. I, B et p. 2-3 ; CIG, III 6270-6271, h ; FRÖHNER 1865, p. 293 et 295 (E) ; IG, XIV 1934, d ; PEEK 1955 = GVI, 2027 ; IGUR, III 1303, d ; PEEK 1979, p. 256, d ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 92, n° 38 (n° inventaire : Louvre, Ma 1631).



Fig 7. Plaque en *peperino*, Musée du Louvre (n° inventaire Ma 4247).



Fig 8. Plaque en *peperino*, Musée du Louvre (n° inventaire Ma 4248).

l'autre anépigraphie [28] (fig. 13), et, plus loin, un autre groupe d'objets, parmi lesquels un relief sculpté représentant deux figures masculines vêtues, à la base duquel on distingue les lettres [--]βεις [29] (figs. 14-15), une stèle à sommet arrondi et une amphore. De surcroît, dans son opuscule Secchi présente plusieurs inscriptions : deux d'entre elles étaient gravées sur des plaques en *peperino*, aujourd'hui au Louvre [30] (figs. 17-18), les autres étaient peintes sur les parois du tombeau. Seules se sont conservées celles qui désignaient les personnages représentés dans le registre supérieur du décor peint, dont subsistent deux fragments, aujourd'hui au Louvre [31] (voir *infra*). Des inscriptions restantes, que Domenico Amici reproduit sur la paroi nord de la chambre funéraire, il ne reste que la transcription faite par Secchi à partir des fragments d'enduit qu'il put rassembler lors de son inspection du tombeau [32].

## LES PEINTURES

En complément de l'image présentée dans le frontispice de son ouvrage, Secchi a livré des peintures une gravure colorée [33], qui présente de légères différences par rapport à la première et aux fragments effectivement conservés au Louvre [34]. Sur cette autre représentation du tombeau, on voit que le décor se subdivisait, au moins sur la paroi est, en trois registres superposés : une prédelle offrant un trompe-l'œil de marbre coloré, une zone centrale représentant un paysage d'arbres habité d'un insecte, une sauterelle et de divers oiseaux, et une frise montrant une procession impliquant les membres de la famille de Patron qui, identifiés par des didascalies nominales, cheminent sur une voie plantée d'arbres (fig. 19). La zone centrale du mur est montre cinq arbres de la même espèce, peut-être

[28] SECCHI 1843, pl. I, F.

[29] SECCHI 1843, pl. I, C et p. 8-9 ; CIG, III 6270-6271, e ; FRÖHNER 1865, p. 293 et 295 (F) ; IG, XIV 1934, b ; IGUR, III 1303, b ; PEEK 1979, p. 255-256, b ; SEG, XXIX 998, 1 ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 93, n° 40 (n° inventaire : Ma 4246). Le témoignage de Secchi permet d'attribuer à ce même relief un fragment portant la syllabe « ων », aujourd'hui également conservé au Musée du Louvre : *ibidem*, n° 41 (n° inventaire : Ma 4252).

[30] Pour la première des deux plaques (fig. 17) : SECCHI 1843, p. 7-8 ; CIG, III 6270-6271, d ; FRÖHNER 1865, p. 294-295 (H) ; IG, XIV 1934, g ; IGUR, III 1303, g ; PEEK 1979, p. 260, g ; SEG, XXIX 998, 4 ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 95, n° 44 (n° inventaire : Ma 4249). Pour la seconde (fig. 18) : SECCHI 1843, p. 5-7 ; WELCKER 1845,

p. 260-261, n° 37 ; CIG, III 6270-6271, b ; FRÖHNER 1865, p. 293 et 295 (C) ; KAIBEL 1878, p. 219-220, n° 546 ; IG, XIV 1934, e ; IGUR, III 1303, e ; PEEK 1979, p. 256-258, e ; SEG, XXIX 998, 2 ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 95, n° 45 (n° inventaire : Ma 4251).

[31] SECCHI 1843, pl. I, A ; CIG, III 6270-6271, i ; FRÖHNER 1865, p. 293-295 (G) ; IG, XIV 1934, h ; IGUR, III 1303, h ; PEEK 1979, p. 261-262, h ; SEG, XXIX 998, 5 ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 88-91, n° 35 (n° inventaire : P 37).

[32] SECCHI 1843, p. 10-13 ; IG, XIV 1934, i et k ; IGUR, III 1303, i et k ; PEEK 1979, p. 260-263, i ; SEG, XXIX 998, 6-7.

[33] SECCHI 1843, pl. II, avec détail du registre supérieur dans la pl. I, A.

[34] Sur ces peintures, voir surtout TRAN TAM TINH 1974, p. 72-78, cat. n° 51-53, 64-65, et SETTIS 1988.



Fig 9. Stèle en *peperino*, Musée du Louvre (n° inventaire : Ma 4250).



Fig 10. La stèle en *peperino* représentée dans la fig. 9 au moment de la découverte (Secchi 1843, pl. I, D).

des pins d'Alep ; ces arbres ressemblent fortement à ceux représentés, dans les mêmes années, dans les niches de l'« Auditorium » de Mécène (fig. 20) [35]. En contexte funéraire, le pin, πίτυς ou πεύκη, peut éventuellement évoquer, de manière indirecte, les combustibles du bûcher ou les torches funéraires (πεύκαι). La scène paraît plongée, au moins aux yeux des spectateurs modernes et incomplètement informés que nous sommes, dans une atmosphère vespérale : le ciel est teinté d'ocre près de l'horizon et dans la moitié inférieure de l'image, tandis qu'il est bleuté dans sa partie supérieure [36]. C'est sur ce fond ocré que se détachent, au sol, des herbes folles, assez hautes, qui nous situent dans un paysage rural. Ce dernier, dépourvu de présence humaine, est néanmoins chargé de vie du fait des cinq oiseaux qui s'y trouvent (un héron, une tourterelle, un pic vert peut-être accompagné d'un congénère ou du moins

d'un autre oiseau vert et rouge, et un oiseau brun, plus difficile à identifier, peut-être une bergeronnette ou une grive). Remarquable est la présence d'un insecte, vraisemblablement une sauterelle, sur le quatrième arbre en partant de la gauche. Comme nous le verrons, cette zone du décor entre particulièrement en résonance avec l'épigramme de Patron, ce qui plaide pour une conception unitaire du décor et de l'épigramme, le poète et le peintre répondant à une même commande proposant aux deux artistes un thème commun. Au-dessus de cette zone centrale se déploie une frise, dont la hauteur équivaut au tiers de celle de la zone centrale. Scandé par des arbres qui sont tantôt des cyprès, arbres stériles et



Fig 11. Fronton en *peperino*, Musée du Louvre (n° inventaire : Ma 1631).



Fig 12. Le fronton en *peperino* représenté dans la fig. 11 au moment de la découverte (Secchi 1843, pl. I, B).

[35] Pour des gravures reproduisant les décors dans leur état du XIX<sup>e</sup> siècle, voir VESPIGNANI & VISCONTI 1874. Sur les différentes phases de la décoration peinte de l'« Auditorium de Mécène » et sur l'interprétation de l'édifice comme nymphée et *triclinium aestivum*, cf. DE Vos 1983, p. 231-247 ; SETTIS 1988, p. 8-11 ; BALDASSARRE *et al.* 2002, p. 183-184 ; WYLER 2013 ; PRIoux 2022, p. 128-131. Sur la question de l'interprétation de l'édifice, voir récemment VILLETARD 2018.

[36] Le présent commentaire a suscité des questionnements chez l'un de nos relecteurs anonymes, probablement à juste titre. Il est en effet difficile de citer le moindre parallèle dans la peinture romaine. Malgré son aspect potentiellement subjectif, nous avons fait le choix de maintenir cette analyse, car le jeu sur la représentation de la lumière et des couleurs du ciel nous paraît assez remarquable.

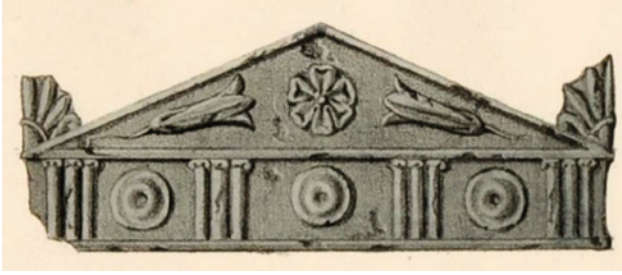


Fig 13. Fronton (Secchi 1843, pl. I, F).

funéraires, tantôt des fruitiers, évoquant une nature productive, cet autre registre reproduit à plus petite échelle l'atmosphère vespérale du registre central : encore une fois, le ciel est, près de la ligne de sol, teinté d'ocre. Des herbes hautes se détachent contre l'ocre du couchant, tandis que, plus haut, le ciel se teinte de blanc-rosé et de bleu.

Selon les gravures, Secchi rattache au mur est tout ou partie de l'extrémité orientale de la frise du mur nord qui montrait Patron et un certain Apollonios à proximité d'un cyprès, arbre funéraire par excellence. Apollonios porte un hoyau qui le caractérise comme un jardinier et on peut imaginer que la scène montre en réalité Patron enjoignant à son esclave Apollônios (Απολλώνιος) de cultiver avec application les alentours du tombeau qu'il fait ériger pour sa famille et lui-même. Sur le mur est, la frise se poursuit : ce nouveau pan du décor est centré sur la figure d'Athênô, épouse de Patron (γυνή Πατρωνός Ἀθηνῶ).



Fig 14. Fragment de stèle en marbre, Musée du Louvre (n° inventaire : Ma 4246).

Cette figure, plus grande que toutes les autres sur ce mur, est entourée de deux jeunes filles, une certaine Antigona, à gauche, et, à droite, Αρ[ρο]λῆια (Αρ[ρο]λῆια), mise en valeur, contrairement à tous les autres personnages juvéniles de cette frise, par sa haute taille qui pourrait suggérer qu'elle était l'aînée de la fratrie et par l'appellation « fille de Patron » (θύγατηρ Πάτρωνος). Αρρολῆια est rapprochée, visuellement, de sa mère, à la fois par sa haute taille, par l'inscription qui indique son statut précis dans la famille et par le fait qu'elle est voilée tout comme Athênô alors que les autres personnages s'avancent tête nue. Ce groupe féminin est entouré, à gauche, par un cyprès et, à droite, par un feuillu, probablement un fruitier et peut-être un olivier. À gauche de ce groupe, deux adolescents, Λαμέδων et Μαλχίων, sont eux aussi vêtus entièrement de blanc. En conversation l'un avec l'autre, ils s'avancent vers la droite, tout comme leurs comparses féminines, et sont entourés d'un feuillu à



Fig 15. La stèle en marbre représentée dans la fig. 14 au moment de la découverte (Secchi 1843, pl. I, C).

Fig 16. Stèle  
(SECCHI 1843,  
pl. I, E).



Fig 17. Plaque en *peperino*, Musée du Louvre  
(n° inventaire : Ma 4249).

gauche, probablement un olivier, tandis que le cyprès mentionné plus haut les sépare du groupe féminin. La partie droite de la frise est occupée par un groupe de cinq personnes, trois enfants vêtus d'une tunique brun violet, ceinte à la taille, et deux jeunes filles, plus grandes, coiffées de chignon, vêtues de tuniques blanches sans manches et de manteaux légers et flottants. Toutes ces figures tendent la main droite, paume ouverte vers le ciel. Les trois enfants, un garçon portant un coffret et deux filles munies de corbeilles, sont nommés, mais seul le nom de la troisième, Nika, est réellement lisible [37]. Les deux personnages féminins qui les précèdent ne sont pas nommés : il pourrait donc s'agir de figures participant au rituel sans qu'elles appartiennent pour autant à la famille de Patron.

Cette mise en valeur d'Appoléia pourrait s'expliquer par le fait que ce serait à l'occasion du décès de sa fille aînée que Patron aurait fait édifier le tombeau qui devait plus tard accueillir sa propre dépouille et qu'il aurait pris la précaution de faire graver une double épigramme funéraire le concernant lui-même. C'est peut-être dans un deuxième temps, entre le décès d'Appoléia et le sien, qu'il aurait fait ajouter une autre épigramme, se rapportant visiblement à un membre masculin de la famille, probablement l'un de ses fils (voir *infra*). Une autre hypothèse consisterait à penser que c'est cet autre enfant, masculin, qui serait décédé en premier et que Patron aurait ensuite, à l'occasion du décès de sa fille Appoléia, fait inscrire d'autres épigrammes qui, à l'éloge de la fille, ajoutaient celui du père envisageant sa fin prochaine. L'inconvénient de cette seconde hypothèse est qu'elle nous éloigne d'une conception unitaire du décor : il faut alors imaginer que Patron, s'avisant que le peintre avait représenté une sauterelle, eut l'idée de demander à un poète de faire intervenir cet animal dans l'une des épigrammes (voir *infra*). Selon l'hypothèse choisie, on est également amené, ou non, à considérer que la frise supérieure mêle les vivants et les morts dans une même représentation, ce qui n'est certes pas rare dans l'art funéraire antique mais peut davantage étonner si la défunte, Appoléia, prend part à son propre cortège funèbre au lieu de rester statique. L'hypothèse qui nous paraît peut-être la plus satisfaisante est celle

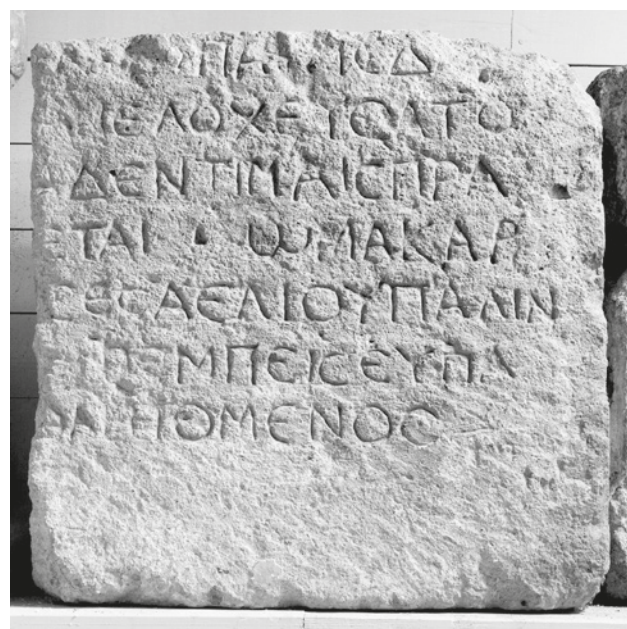


Fig 18. Plaque en *peperino*, Musée du Louvre  
(n° inventaire : Ma 4251).

[37] Voir *supra*, note n° 31.



Fig 19. La décoration de la paroi est du tombeau d'après une aquarelle de Domenico Amici (Secchi 1843, pl. II).

qui consiste à envisager une conception unitaire de la réalisation du décor et des poèmes relatifs à Patron et Appoléia et donc à placer dans un second temps, après le décès d'Appoléia, celui d'un autre enfant, un fils, qui amène Patron à se projeter, une fois de plus, dans le rôle d'un défunt reposant auprès de ses enfants. Dans la mesure où l'épigramme d'Appoléia (voir *infra*) nous apprend qu'elle était, au moment de son décès, mère de deux enfants, si nous considérons qu'elle fut la première à décéder, il faudrait probablement envisager l'idée selon laquelle deux des trois enfants appartenant au cortège funéraire auraient été les siens. Ce double statut de mère et d'épouse justifierait pleinement les similitudes visuelles qui lient Athênô, femme de Patron, et Appoléia.

Des peintures de la tombe de Patron, il ne subsiste aujourd'hui que quatre fragments, tous au Louvre. Le fragment P 37.2 représente Patron et Apollônios et provient de la frise supérieure du mur nord (fig. 21). Le fragment P 37.1 correspond au cortège de la frise supérieure du mur est (fig. 22). De la zone centrale du mur est, nous ne conservons qu'un fragment correspondant au héron (P 64) (fig. 23). Enfin, le fragment P 65 dont nous ignorons l'emplacement initial dans le décor montre au moins quatre oiseaux, dont deux entiers, sur un fond ocre et gris — cette dernière couleur résultant peut-être de la dégradation involontaire de l'ocre — avec de rares traces de végétation éparses (petites feuilles vertes) (fig. 24). Les quatre oiseaux sont des passereaux. Le plus coloré, de profil vers la gauche,



Fig 20. Le décor d'une des niches de l'Auditorium de Mécène, à Rome (source: [https://www.sovraintendenzaroma.it/i\\_luoghi/roma\\_antica/monumenti/auditorium\\_di\\_mecenate](https://www.sovraintendenzaroma.it/i_luoghi/roma_antica/monumenti/auditorium_di_mecenate)).



Fig 21. Fresque, Musée du Louvre (n° inventaire : P 37.2).

est peut-être un pinson ou un verdier. Un autre, dans l'angle inférieur gauche, a les ailes éploquées et semble ébouriffé ; peut-être est-il en train de crier ou de picorer.

#### LE CYCLE POÉTIQUE DE LA TOMBE DE PATRON

La plaque en *peperino* (figs. 7-8) [38] qui porte l'épigramme funéraire de Patron rassemble en réalité deux ou trois textes épigrammatiques, ce qui en ferait un recueil funéraire miniature, l'équivalent épigraphique de l'un des cycles d'*epitymbia* que pouvaient composer les poètes grecs et latins contemporains de Patron :

Οὐ βάτοι, οὐ τρίβολοι τὸν ἐμὸν τάφον ἀμφίς  
 ἔχουσιν,  
 οὐδ' ὄλολυγαία νυκτερὶς ἀμπέταται,  
 ἀλλὰ με πᾶν δένδρος χαρίεν περὶ ρίσκον  
 ἀνέρπει,  
 κυκλόθεν εὐκάρποις κλωσὶν ἀγαλλόμενον  
 πωτᾶται δὲ πέριξ λιγυρὴ μινυρίστρια ἀηδῶν  
 καὶ τέττιξ γλυκεροῖς χεῖλεσι λειρὰ χέων,  
 καὶ σοφὰ τραυλίζουσα χελ{ε}ιδονίς ἢ τε  
 λιγύπνους  
 ἄκρις ἀπὸ στήθους ἠδὺ χέουσα μέλος.

Πάτρων, ὅσα βροτοῖσιν ἐράσμια, πάντ' ἐτέλεσα,  
 ὄφρα καὶ ῥέγ ν' Αἰδῆ τερπνὸν ἔχοιμι τόπον·  
 τᾶλλα δὲ πάντα λέλοιπα, καὶ ἐν νεότητι κατέκτην,  
 οἴχεται πλήν ἅ πρὶν ζῶν ἀπεκαρπισάμην.

Πατήρ Πάτρων μὲν, Ἀπποληῖα δ' ἐγώ,  
 τεκνῶ δε δισσὰ τέκνα πατέρα δ' εὖ λέγω.

Ni ronces, ni chardons n'entourent mon tombeau. La chauve-souris criarde n'y prend pas son essor, mais des arbres charmants s'élèvent en grim pant autour de mon coffret, pour y former un cercle orné de pousses fertiles. Et tout autour, le rossignol, à tire-d'aile, fait entendre sa plainte au phrasé mélodieux. À tire-d'aile aussi, la cigale répand, de ses douces mandibules, un son beau comme le lys. L'hirondelle bégaie d'une docte façon, tandis que le grillon au souffle mélodieux répand de sa poitrine un son plein de douceur.

Moi, Patron, j'ai accompli tout ce que les mortels peuvent trouver plaisant, afin d'être pourvu d'un endroit agréable, jusque dans l'Hadès ; et ce que j'ai laissé, ce que j'ai possédé du temps de ma jeunesse, tout cela est parti : seuls me restent les fruits cueillis de mon vivant.

Mon père est Patron ; et moi, je suis Appoléia. J'ai enfanté deux enfants et suis un éloge pour mon père.

[38] Voir *supra*, note n° 24.

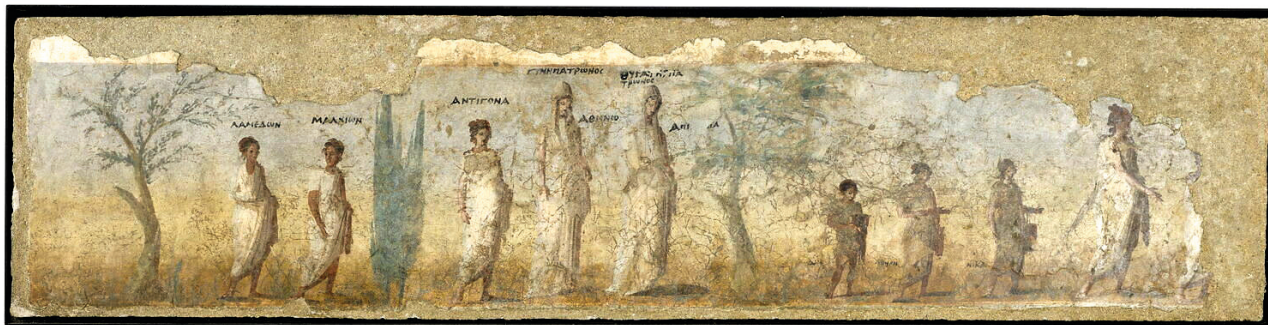


Fig 22. Fresque, Musée du Louvre (n° inventaire : P 37.1).

À première vue, douze vers se rapportant à Patron, composés en distiques élégiaques, sont séparés, par une *paragraphos* présentant une fourche à gauche, d'un texte plus court, composé de deux trimètres iambiques, qui se rapporte à Appoléia, fille de Patron. Pourtant, la lecture du premier texte nous permet de proposer une interprétation légèrement différente, qui consisterait à penser que Patron est doté d'une épigramme double, se répartissant en un premier texte de huit vers, suivi d'un texte plus court, de quatre vers, et Appoléia, d'une épigramme faisant écho au second poème funéraire consacré à son père. Finalement, le premier texte peut passer pour l'expression des sentiments de tout défunt reposant dans le tombeau familial, tandis que les textes de quatre ou deux vers qui suivent possèdent une dimension plus personnelle, attachée en propre à chaque défunt, même si la figure qui domine chacun de ces textes annexes et qui s'y trouve systématiquement nommée n'est autre que celle de Patron, le *pater familias*.

La première épigramme fait écho, ce qui est assez rare [39], aux décors peints de la tombe, puisqu'elle décrit le *locus amoenus* où repose Patron et fait référence aux végétaux et aux oiseaux et insectes dont le chant berce ces lieux. Le poème s'ouvre sur une description négative, procédé qu'Aristote associe à un effet d'emphase et d'amplification particulièrement cher au poète Antimaque de Colophon [40]. Le caractère de *incipit*, qui décrit ce que le tombeau de Patron n'est pas, est donc assez solennel. Le poète, qui recherche des effets stylistiques précis, joue aussi

de références intertextuelles : l'épigramme hellénistique connaît en effet bien des tombeaux envahis par les ronces et plantes épineuses. Un *topos* littéraire veut que ces plantes invasives et piquantes aient proliféré autour de défunts dont le caractère était violent et les propos venimeux, comme le poète iambique Hipponax [41]. À l'inverse, la famille de Patron entend se caractériser, y compris dans l'au-delà, par des paroles bienveillantes : Appoléia fait, bien que morte, l'éloge de son père (πατέρα δ'εὔλεγω), ce qui peut vouloir dire que sa conduite était un éloge indirect de son père, l'excellence du père étant rendue manifeste par les qualités de sa fille. Si l'absence de ronces peut traduire, de manière implicite, le caractère bienveillant et harmonieux du défunt et de sa famille, cette absence correspondrait aussi, selon les dernières études archéobotaniques, à une réalité des nécropoles romaines, les graines de plantes invasives s'avérant particulièrement rares, ce qui signifie qu'elles étaient volontairement chassées de ces lieux par arrachage [42]. Avant de se tourner vers le lieu hospitalier et doux qu'est le tombeau familial de Patron, les deux premiers vers de l'épigramme dépeignent, par antiphrase, un lieu inhospitalier avec des effets d'échos internes, appuyés sur l'anaphore et le parallélisme de construction : Οὐ βάτοι, οὐ τρίβωλοι. Le poète semble conscient des théories développées par les euphonistes qui voulaient que les sons *i* et *s* soient les plus désagréables à l'oreille [43], puisqu'il joue précisément sur une rime interne ἀμφίς / νυκτηρίς. Ces sons désagréables sont renforcés par le choix

[39] Les cas existants et conservés ont été inventoriés par PRIoux 2004 (vol. 3, catalogue). Quelques compléments à ce catalogue, récemment publiés, sont étudiés dans PRIoux 2022. On connaît aujourd'hui moins de 25 exemples de contextes archéologiques ou de fragments d'enduits de provenance inconnue où existe une éventuelle relation de commentaire entre une inscription métrique et un décor. Voir aussi PRIoux 2008.

[40] Aristote, *Rhétorique*, 1408a.

[41] Voir par exemple l'épigramme hellénistique *Anthologie palatine* VII, 536 (d'Alcée de Mytilène).

[42] BUONOPANE & RISO 2020.

[43] Voir notamment les théories euphonistes reprises par Denys d'Halicarnasse (*De Compositione uerborum*, 14) dont l'œuvre est contemporaine de la rédaction de ces épigrammes.



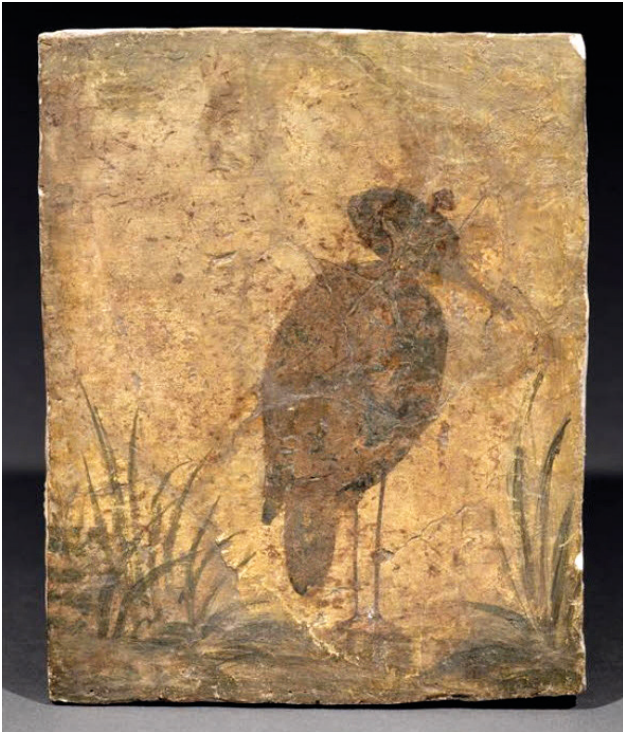


Fig 23. Fresque, Musée du Louvre (n° inventaire : P 64).

d'un adjectif mimétique, à la limite de l'onomatopée, ὀλολυγαία. Certes, il n'est guère plausible d'associer la chauve-souris à l'idée d'un « hululement », raison pour laquelle certains commentateurs de l'épigramme de Patron ont soutenu l'idée que la νυκτερίς désignait ici un oiseau nocturne tel que la chouette ou le hibou [44]. La représentation de la chauve-souris ne saurait ici être réaliste puisqu'elle n'émet pas de sons ressemblant à des lamentations, mais des ultrasons inaudibles lorsqu'elle chasse et un léger stridulement ou gazouillis lorsqu'elle communique avec ses congénères [45].

[44] Cette idée figure déjà dans le commentaire de SECCHI 1843, p. 24.

[45] Comparer avec la description par Ovide du cri des Minyades après leur métamorphose en chauves-souris (*Mét.* IV, 412-413). Bien que reconnaissant la faiblesse sonore de leur cri, Ovide les associe à une plainte aiguë : *conataeque loqui minimam et pro corpore uocem/ emittunt, peraguntque leues stridore querellas* (« et lorsqu'elles s'efforcent de parler, elles émettent un son très faible et proportionné à leur corps, et elles achèvent leurs plaintes légères par des cris aigus »).

[46] Pour cette même opposition entre ronces ou plantes invasives et jardin agréable entourant le tombeau, voir l'épithaphe de Caius Vibius Licinianus, encadrée dans une maison de la rue des Greffes à Nîmes : KAIBEL 1878, p. 222, n° 548 ; *CIL*, XII 4015 ; *IG*, XIV 2508 ; *IGF*, 119. Les deux premiers vers de l'épigramme grecque sont les suivants : ἄνθεα πολλὰ γένοιτο νεοδμήτω ἐπὶ τύμβω, / μὴ βάτος αὐχηρή, μὴ κακὸν αἰγίπυρον (« Puissent nombre de fleurs pousser sur mon tombeau récemment bâti, et non la ronce sèche ou le méchant blé des chèvres »).

Pour autant, il ne nous paraît pas nécessaire de supposer une extension ou un sens inhabituel du terme νυκτερίς. La chauve-souris est un animal associé à l'ombre, et l'auteur pouvait donc, par licence poétique et par association d'idées, lui prêter un hululement ou un chant lugubre. Les six vers suivants évoquent, par opposition à cet *incipit*, un *locus amoenus* habité de sons agréables et placé sous le signe de la douceur [46], avec les adjectifs « gracieux » (χαριέν), « mélodieux » (λιγυρή), « doux, agréable, sucré » (ῆδύ). On note que le poète joue de voyelles enchaînées les unes aux autres, ce qui, contrairement à l'idée désagréable que nous nous faisons aujourd'hui du hiatus, passait, dans les traités poético-rhétoriques grecs, pour un facteur d'euphonie [47]. On peut ainsi relever la séquence μιυυρίστρια ἀηδῶν [48] (malgré l'élision de l'*alpha*, trois sons vocaliques sont en conjonction) ou la fréquence des voyelles longues, mises en valeur par des effets de rime (ἀηδῶν / χέων) [49]. Remarquables sont les effets d'échos sonores déployés pour donner une impression d'harmonie : on peut relever l'allitération en *kappa* et *lambda* au vers 4 (κυκλόθεν εὐκάρτοις κλωσὶν ἀγαλλόμενον), ainsi que l'écho interne περίξ/ τέττιξ (v. 5-6) ou la répétition des sons *kh*, *ei* et *l* au vers 6-7 (χειλεσι λειρὰ χέων / χελ(ε)ιδονίς), renforcée visuellement par la graphie erronée et la probable erreur d'iotacisme χελ(ε)ιδονίς (χειλεσι λειρὰ / χελ(ε)ιδονίς). Du point de vue du lecteur des textes, cet éloge de l'harmonie sonore des lieux peut à la fois renvoyer au paysage peint de la tombe, peuplé d'animaux produisant un son doux et agréable, au paysage réel entourant celle-ci, et à l'harmonie poétique créée par la volonté de Patron, puisque les oiseaux chanteurs et les cigales sont des symboles fréquents, dans l'Antiquité, de l'activité poétique [50] : le cycle d'épigrammes funéraires rassemblées dans

[47] Voir notamment Démétrios, *Du Style*, 69-71 et pour un exemple de circulation de ces théories sur l'euphonie dans les commentaires à la poésie d'Homère, cf. les scholies bT à l'*Iliade* XXII, 152.

[48] L'expression rappelle l'épigramme de l'*Anthologie palatine*, IX, 437, rattachée au *corpus theocriteum*. Décrivant un *locus amoenus*, cette épigramme contient la séquence de mots « ἄδοιδες μιυυρίσματος » (« les rossignols par leurs gazouillis »). La séquence proposée par l'épigramme de Patron peut être perçue comme une variation sur ce modèle.

[49] Sur l'effet agréable des voyelles longues, voir notamment Denys d'Halicarnasse, *De Compositione uerborum*, 14.

[50] Voir sur ce point GUEZ, KLEIN, PEIGNEY & PRIoux, à paraître, s. v. « Cigale », « Oiseau ». Pour la cigale et sa voix, comparable à celle des parleurs habiles, voir *Iliade* III, 149-152 ; pour le lien avec la parole poétique, voir par exemple Platon, *Phdr.* 259b-d. L'analogie entre chant poétique et chant des oiseaux est un *topos* bien établi : dès le VII<sup>e</sup> s. av. J.-C., Alcman dit avoir trouvé l'inspiration en écoutant « la voix des perdrix bavardes » (fr. 39 L.-P., cité par Ath. 9, 389f-390a).



Fig 24. Fresque, Musée du Louvre (n° inventaire : P 65).

sa tombe est parcouru par des effets d'harmonies imitatives, avec une recherche marquée d'euphonie et d'échos sonores. Les poèmes font exister, dans l'espace de la tombe, l'harmonie des chants d'oiseaux ou du chant des cigales, mais la cigale et les oiseaux peints sur les murs de la tombe peuvent aussi être perçus comme un commentaire de l'harmonie poétique recherchée par Patron. Le poème recourt en outre à une métaphore connue depuis la période archaïque qui assimile le chant à une libation : la cigale « verse des lys » (λειρά χέων) et le criquet verse « verse un chant » (χέουσα μέλος). La métaphore du lys est associée, par synesthésie, à la délicatesse de la « voix » des cigales depuis *Illiade* (III, 152) ou à celle du chant des Muses chez Hésiode (*Théogonie*, 41). À l'époque augustéenne, le vers d'Homère était certainement interprété en lien avec les théories contemporaines sur le style dit « floride » ou « agréable » [51], la fleur étant perçue comme le symbole d'un style orné et recherché [52]. Dans le contexte funéraire qui est celui de la tombe de Patron, la métaphore de la voix comme libation prend toutefois une dimension plus singulière, car l'insistance sur le participe de χέω (verser une libation) qui est ici répété dans un polyptote permet d'associer étroitement le plaisir des sens que procurent l'harmonie du chant et du paysage au rituel funéraire et aux libations destinées aux morts. En outre, la répétition d'une même structure

grammaticale et la répétition de mots, dont joue ici l'auteur des épigrammes gravées sur cette plaque, font partie des procédés étroitement associés par les traités rhétoriques anciens à la recherche d'*enargeia*, ou « évidence descriptive », qui vise à favoriser à placer l'action sous les yeux de l'auditeur ou du lecteur et à faire naître des images mentales [53]. L'emploi de procédés d'*enargeia* est particulièrement intéressant dans le cas d'un texte qui entre en résonance avec une image peinte, puisque l'on peut penser que le texte veut alors contribuer à donner également vie à l'image. Comme on le voit, cette épigramme est vraisemblablement l'œuvre d'un poète professionnel, formé aux théories sur l'euphonie. Elle a une qualité évoquant les œuvres d'Antipater de Thessalonique, un épigrammatiste actif à Rome sous le règne d'Auguste et féru, pour autant que nous puissions en juger, d'épigrammes descriptives et d'éloges d'œuvres d'art [54]. Dans les quatre vers qui suivent, le poète joue sur un motif associé à l'épithaphe anonyme de Sardanapale (*Anthologie palatine* VII, 325), où le défunt se félicite d'une existence hédoniste, dans la mesure où il n'emporte pas avec lui, en théorie, les plaisirs dont il n'a pas profité de son vivant [55]. Dans l'épithaphe de Sardanapale, on lit ainsi :

ταῦτ' ἔχω, ὅσσ' ἔφαγον καὶ ἐφύβρισα, καὶ μετ' ἐρώτων  
τέρπν' ἔπαθον· τὰ δὲ πολλὰ καὶ ὄλβια κείνα  
λέλειπται.

Voici ce que je garde : ce que j'ai mangé, les excès que j'ai commis et les plaisirs que j'ai connus dans mes amours ; mais les autres splendeurs sans nombre, si fameuses, je les ai laissées derrière moi.

Même si l'épigramme de Patron reprend l'idée selon laquelle le défunt perd, en mourant, la jouissance de ses biens matériels et souligne qu'il a donc eu raison de cueillir les plaisirs de la vie de son vivant, elle offre une variation sur le motif de l'épigramme de Sardanapale. Patron, en effet, a également utilisé son patrimoine pour retrouver, dans l'au-delà, les agréments connus de son vivant en aménageant autour de sa tombe un « lieu charmant » (τερπνὸν [...] τόπον).

[51] Celui-ci est par exemple théorisé par Denys d'Halicarnasse, *Comp.* 21.

[52] Un écho de cette interprétation se trouve dans une scholie, de datation incertaine, à ce vers de *Illiade* (scholies T) qui glose l'adjectif par « ἀνθηράν » (« floride »).

[53] Sur les procédés d'*enargeia*, voir particulièrement Démétrios, *Du style*, 209-220.

[54] Sans pouvoir statuer sur une éventuelle implication

de cet auteur dans la composition des épigrammes de la tombe de Patron, on peut remarquer qu'il s'est intéressé, dans l'un de ses textes, au chant de la cigale, symbole par excellence de l'activité poétique (*Anthologie palatine* IX, 92). Sur Antipater de Thessalonique, voir ARGENTIERI 2022.

[55] Sur ce motif dans l'épigramme funéraire, voir LATTIMORE 1942, p. 260-262.

Après ces deux textes, la facture de l'épigramme sur Appoléia paraît plus simple, avec deux vers jouant sur un balancement entre deux propositions. Le premier vers rappelle le nom de Patron, le père de la défunte, puis celui de la défunte elle-même. Le second vers, à la construction annulaire, joue d'un chiasme (verbe + COD, COD + verbe) et permet d'insister sur le rôle d'Appoléia qui assure la continuité d'une lignée et l'harmonie des relations familiales. La syntaxe permet ici une sorte de pause descriptive qui restitue, en quelques mots seulement, le rôle tenu par Appoléia dans l'enchaînement harmonieux des générations.

Πατήρ Πάτρων μὲν, Ἀπποληία δ' ἐγώ,  
τεκνῶ δε δισσὰ τέκνα πατέρα δ'εὔ λέγω.

Bien que très simple, cette courte épigramme joue de procédés déjà observés dans les textes précédents et qui ne sont pas des attendus normaux dans l'épigramme grecque. On remarque en effet la présence d'une rime avec anagrammatisation en fin de vers (δ' ἐγώ / δ'εὔ λέγω). Ce procédé n'est absolument pas courant dans la poésie grecque [56] et trahit encore une fois une attention toute particulière portée aux sonorités avec un goût pour les voyelles longues. De même, on observe à nouveau les jeux de paronomase et polyptote qui associent le nom du défunt à sa qualité, répétée, de père (πατήρ Πάτρων, πατέρα). La répétition de mots est, comme nous l'avons rappelé plus haut, un facteur d'*enargeia*, qui permet d'énoncer une idée avec clarté. L'*enargeia* est associée, bien souvent, au style simple et c'est ce qu'on ressent ici, avec une syntaxe très dépouillée et peu complexe, comme si la syntaxe devait dresser un portrait de la droiture morale, de la franchise et de l'absence d'afféterie d'Appoléia.

Venons-en désormais à la quatrième inscription métrique du tombeau, fragmentaire cette fois, et vraisemblablement destinée à un fils de Patron (Louvre, Ma 4251, *IGUR*, III 1303e) :

Πατρὶς δ[—/— —]η μ' ἐλοχεύσατο / [γαῖα]  
[—]α δ' ἐν τιμαῖς πρα/[— —]εται,  
ὦ μάκαρ, / [οὐδέ σε —]ς ἐς ἀελίου πάλιν /  
[αύγας]  
[—]α πέμπει, σεῦ πά/[ρα] θαπτόμενος.

La patrie [... qui?] m'a donné le jour [...] honoré(e) [...]. Ô bienheureux, toi non plus tu ne seras pas ramené (?) vers les rayons du soleil [...] envoie [...], puisque je repose auprès de toi.

La réalisation de cette inscription se situe sans doute dans un temps différent et la mise en page témoigne peut-être de cette conception en plusieurs moments : alors que, sur la plaque de Patron et d'Appoléia, lignes et vers correspondent parfaitement, ici, la gravure ne tient pas compte de la métrique des distiques élégiaques. On perçoit néanmoins nettement la volonté de créer une série de textes et comme un recueil ou une anthologie miniature dans l'espace de la tombe, le premier texte, sur le *locus amoenus*, étant suivi de textes de plus en plus formulaires, où l'on reconnaît des motifs et un vocabulaire typiques de la poésie funéraire (οἴχεται, Πατρὶς (...) μ' ἐλοχεύσατο, μάκαρ, [οὐδέ] (...) ἐς ἀελίου πάλιν, θαπτόμενος).

Patron reprend ici la parole pour parler du décès d'un de ses proches, tout en se projetant, encore une fois dans un futur où sa dépouille rejoindra celle de ce fils (?) décédé (σεῦ πά/[ρα] θαπτόμενος). La volonté de créer une unité dans le cycle transparait notamment dans le choix du premier mot (πατρὶς). Patron évoque sans doute ici ses origines orientales, mais on ne peut s'empêcher de remarquer le jeu d'échos qui lie l'initiale des textes 2, 3 et 4 : Πάτρων / Πατήρ Πάτρων / Πατρὶς. Comme on le voit, la conception des poèmes permet de rappeler systématiquement, par des jeux de paronomase, le nom de Patron, *pater familias* et commanditaire de la tombe. Le petit cycle funéraire vise à recréer, dans la tombe, une unité familiale placée sous la protection du père de famille, dont le souvenir est renouvelé dans chacun des textes, même lorsqu'il ne s'agit pas de son épitaphe, mais de celles de ses proches. Les défunts sont également valorisés, voire héroïsés, par des appellatifs tels que μάκαρ (« bienheureux »).

Peut-être faut-il aussi noter un discret écho au décor peint dans la mesure où la référence, attendue dans un texte funéraire, aux rayons du soleil et à la lumière du jour à laquelle le défunt a été soustrait par la mort pourrait ici rappeler, de manière plus spécifique, l'attention prêtée par le peintre à l'atmosphère du jardin, baigné d'une lumière vespérale qui pourrait être symbolique de la fin de vie ?

[56] Quelques exemples sont néanmoins connus, notamment dans l'élégie archaïque et hellénistique ou plus exceptionnellement dans la poésie hexamétrique hellénistique : voir FARAONE 2005, p. 329 et 333 ; FARAONE 2008, p. 9, 55-56, 144 ; FARAONE 2021, p. 11. C. Faraone

y voit soit des éléments donnant cohésion à une structure strophique (dans l'élégie archaïque), soit des éléments faisant allusion à la poésie archaïque (chez Callimaque) ou aux berceuses et chants populaires (chez Théocrite).

## LE TOMBEAU : INTERPRÉTATION

### ENCADREMENT CHRONOLOGIQUE ET TYPOLOGICO-FONCTIONNEL

L'analyse stylistique et iconographique des peintures permet de dater l'édifice à l'époque augustéenne, probablement encore dans le cadre du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. [57]. D'un point de vue typologique, le tombeau est décrit par Secchi comme une « camera sepolcrale » [58], d'après une expression qui renvoie à une solution architecturale parmi les plus largement attestées dans l'architecture funéraire romaine, celle du tombeau à chambre [59].

L'édifice aurait pu être érigé à l'occasion du décès prématuré de l'un des enfants de Patron, dans le but d'accueillir les dépouilles des membres de sa famille, représentés dans le registre supérieur des peintures de la chambre funéraire.

Le tombeau n'a par ailleurs pas restitué d'indices concernant les modalités du traitement des corps, à part l'évocation dans la longue inscription métrique du coffret (ρίσκος) qui devait abriter les dépouilles de Patron. À l'époque augustéenne, la crémation représente la pratique dominante à Rome, toutefois, il n'est pas possible d'exclure que Patron et ses proches aient eu recours à l'inhumation, d'après une pratique, certainement minoritaire, mais tout aussi attestée à Rome dans les décennies à cheval entre la République et l'Empire [60].

Il est difficile d'établir l'aspect extérieur de l'édifice, ainsi que la façon dont la chambre semi-hypogée était signalée à la surface [61]. Nous n'avons aucune indication concernant les aménagements extérieurs du tombeau, tant pour ce qui concerne l'accès à la chambre funéraire, que la délimitation du terrain de pertinence. L'inscription métrique examinée plus haut témoigne de

l'existence d'un jardin, pendant de ce *τερπνός τόπος* que Patron fit représenter à l'intérieur de son tombeau et dont les peintures qui ornaient la chambre funéraire nous restituent une projection idéalisée [62]. Ce texte rend ainsi compte de l'existence précoce à Rome d'un *cepotaphion*, jardin funéraire de dérivation hellénistique. On sait que ce type de tombes se répand à Rome à partir du 1<sup>er</sup> siècle de notre ère, surtout grâce aux communautés hellénophones installées dans la capitale [63], dont Patron fut l'un des représentants. Ces jardins sont connus grâce à l'épigraphie urbaine et aux sources littéraires. Délimités par un mur (*maceria*), ils comportaient des espaces réservés aux banquets funèbres, ainsi que des puits, des fontaines et des citernes, destinés à l'entretien du jardin [64]. Malgré l'absence d'indications relatives au contexte archéologique, le mobilier récupéré par Campana permet d'affiner notre perception de cet espace. La plaque en *peperino* (fig. 17), qui désignait le caractère sacré et inviolable du tombeau, tant en grec (*ἱερὸν καὶ ἄσυλον*) qu'en latin (*sacrum*), devait être nécessairement exposée à l'extérieur du monument, peut-être en association avec un dispositif de délimitation de l'espace funéraire, constitué par exemple par un mur en blocs de la même matière. Ainsi, cette plaque participait à la définition matérielle du tombeau et de son jardin. Un emplacement externe peut être également supposé pour les plaques portant des textes métriques, qui étaient clairement destinés à être lus par les passants (figs. 7-8 et 18), selon une pratique largement attestée dans le monde romain [65]. L'évocation de l'existence heureuse du défunt, exprimée par ces textes, se prolongeait dans le décor sculpté attribué à l'édifice. En particulier les stèles en marbre qui représentaient des figures masculines, dont le défunt, à tort interprétées comme des *togati* [66] (figs. 15-16), devaient faire

[57] À partir de la mention d'une année « 13 », que Giampietro Secchi prétendait lire dans la partie supérieure d'une des plaques attribuées au tombeau (SECCHI 1843, p. 7 ; fig. 17), Gilbert Bagnani a proposé de dater la fondation de l'édifice à l'année 18 av. J.-C. (BAGNANI 1953), en prenant comme point de départ l'année 31 av. J.-C., date de la bataille d'Actium (BLANC & MARTINEZ 1998, p. 84). En comptant à partir de la date de la réduction de la Lycie en province romaine, Secchi attribuait, quant à lui, la fondation du tombeau à l'année 86 de notre ère (SECCHI 1843, p. 17 ; GENNARELLI 1843, p. 140). Cette hypothèse repose toutefois sur des indices excessivement fragiles, en particulier la lecture du mot « Lycie » dans la partie supérieure du bloc représenté à la fig. 18, rejetée par les éditeurs modernes (voir *supra*, note n° 30), et paraît incompatible avec les caractéristiques de l'édifice.

[58] SECCHI 1843, p. 31.

[59] HESBERG 1992.

[60] L'inhumation est attestée, entre autres, au sein des communautés d'origine orientale installées dans la capitale, soucieuses de conserver les pratiques funéraires de leurs ancêtres (VISMARA 2015, p. 600-601).

[61] N. Blanc a suggéré que l'entrée s'ouvrait dans la paroi de droite (sud), en relation avec un diverticule reliant la via Appia à la via Latina et dont le petit *columbarium* représenté dans la partie droite de la gravure de Domenico Amici aurait pu occuper le côté opposé (BLANC & MARTINEZ 1998, p. 84).

[62] BODEL 2018, p. 217-218.

[63] GREGORI 1987-1988 ; BUONOPANE & RISO 2020.

[64] GREGORI 1987-1988. Sur la définition de l'espace funéraire, voir GREGORI 2005 (p. 81-82, notamment, sur les murs de délimitation).

[65] Pour la documentation relative à la ville de Rome, voir notamment GREGORI 2008, avec bibliographie.

[66] Cette interprétation, avancée dès la découverte du monument (SECCHI 1843, p. 9 ; GENNARELLI 1843, p. 138) et jamais démentie par la suite (cf. *IG*, XIV 1934, b-c ; *JGUR*, III 1303, b-c ; PEEK 1979, p. 255-256, b-c ; BLANC & MARTINEZ 1998, p. 85), n'est pourtant pas satisfaisante : tant dans l'une que dans l'autre stèle (figs. 15-16), l'absence de la *lacinia* conduit à interpréter le manteau porté par les individus qui y sont représentés comme un *himation* et non comme une toge. Voir *infra* pour ce qui concerne la stèle représentant Patron (fig. 16).

allusion au statut social de Patron, et vraisemblablement évoquer les faits marquants de son existence [67]. Ces sculptures auraient pu être positionnées à l'extérieur de la chambre funéraire, peut-être dans des niches, comme celles qui rythmaient la façade monumentale du tombeau des Scipions, situé à quelques dizaines de mètres de distance [68], d'après une solution de mise en scène individuelle destinée à s'affirmer à Rome au cours des dernières décennies de la République [69]. Ces niches auraient pu être couronnées par les frontons sculptés, dont l'un est conservé au Musée du Louvre (fig. 11), l'autre, reproduit par Secchi dans sa planche I (F), est perdu (fig. 13). Le premier, en particulier, qui porte l'inscription Πάτρωνος [ἰα]τροῦ, aurait difficilement trouvé sa place à l'intérieur de la chambre funéraire, en raison de la mention de la profession du défunt, qui serait superflue dans un espace à vocation strictement familiale [70]. Ce fronton aurait pu être associé à la stèle reproduite par Secchi dans sa planche I (E), jamais parvenue au Musée du Louvre, à la base de laquelle était gravée l'inscription Πάτρων χαίρει χρηστὲ καὶ δίκαιε [71] (fig. 16). Selon l'hypothèse présentée ici, la lecture ancienne de l'épigramme différerait, pour le passant lettré, de ce que nous pouvons reconstituer. Le passant ne voyait pas les décors de la chambre funéraire, qui, pourtant, faisaient écho au poème, mais seulement le jardin aménagé autour de la tombe. C'est donc pour Patron et sa famille, pour les défunts et leurs proches participant aux rites funéraires et aux célébrations intimes, que l'ensemble du décor faisait sens, avec le plaisir de la synesthésie, entre l'harmonie poétique, les chants d'oiseaux imaginaires ou réels, et la beauté des peintures.

## DU TOMBEAU AU COMMANDITAIRE. PATRON ET SA FAMILLE

Le décor peint et sculpté attribué au tombeau permet d'avancer des hypothèses concernant le statut de son commanditaire. Patron est un médecin grec, comme nombre de ses confrères documentés à Rome grâce aux sources écrites et épigraphiques [72], peut-être originaire de Rhodes [73]. En 47 av. J.-C., l'un de ces médecins, un certain *Nicanor, medicus ocularius* d'origine thébaine, avait fait édifier son tombeau dans ce même secteur de la ville. Contrairement à *Nicanor*, toutefois, qui avait dû s'associer à d'autres affranchis pour accéder à l'achat du terrain [74], Patron y était parvenu seul. Son tombeau, de surcroît, présente des caractéristiques qui en font un édifice hors du commun pour la qualité de ses fresques, comparables pour le choix du sujet à celles de la maison de Livia de Prima Porta et de l'auditorium de Mécène (fig. 20), et l'originalité de l'association tombeau-jardin, le *cepotaphium*, qui devait à cette époque constituer encore une nouveauté à Rome. Les caractéristiques du tombeau et la qualité de ses décors révèlent incontestablement les conditions aisées de Patron et de sa famille, qui résultent vraisemblablement de l'exercice de la profession médicale [75].

Quant au statut juridique de Patron, rien ne permet d'affirmer que ce médecin hellénophone ait obtenu la citoyenneté romaine, comme le prétendait Gilbert Bagnani en se fondant sur l'onomastique de sa fille, Appoléia [76]. Au contraire, l'onomastique de Patron, constituée d'un seul élément, un idionyme d'origine grecque, l'identifie comme un *peregrinus*, statut qui est confirmé par son iconographie, restituée grâce à la stèle qui le représentait debout, de face, enveloppé dans un large manteau (fig. 16). Comme évoqué, l'absence de la *lacinia* conduit à interpréter ce manteau comme un *himation* et non comme une toge [77],

[67] Des responsabilités politiques, en relation peut-être avec son pays d'origine, sont suggérées par l'un des textes peints à l'intérieur du tombeau, qui reproduisait vraisemblablement un discours (ἀπόδ[ειξις — —]) que Patron aurait prononcé à Rome dans des circonstances qui demeurent toutefois inconnues (IGUR, III 1303, i ; PEEK 1979, p. 262-263, i).

[68] L'aménagement de cette façade a été attribué au milieu du II<sup>e</sup> siècle av. n.è. (COARELLI 2003, p. 398).

[69] VALERI 2010, p. 143-144.

[70] L'indication de la profession des défunts se justifiait au contraire dans les tombeaux collectifs, comme les *columbaria*, où elle participait à l'identification des individus qui y étaient ensevelis.

[71] IGUR, III 1303, c.

[72] KORPELA 1987 ; MORETTI 1989.

[73] PEEK 1979, p. 257.

[74] L'inscription, gravée sur un cippe de travertin

découvert dans les environs de la Porta Latina, est datée à l'année où Jules César fut pour la deuxième fois dictateur et Marc Antoine *magister equitum*, à savoir 47 av. J.-C. Le cippe définissait un terrain de vingt-quatre pieds carrés, correspondant à presque 50 m<sup>2</sup> (CIL, I<sup>2</sup> 2965a; DI STEFANO MANZELLA 1972 ; AE, 1972, nr. 14).

[75] IGUR, III p. 162.

[76] BAGNANI 1953. Le nom Appoléia pourrait être un gentilice, comme observé par Luigi Moretti (IGUR, III, p. 162), et trahir un lien, notamment un mariage, avec un membre (vraisemblablement un affranchi) de la *gens Appuleia* ou *Apuleia* (GARULLI 2018, p. 121). Il semble intéressant d'observer que quelques décennies plus tard une certaine *Melitine, medica* d'un *Appuleius*, aurait été enterrée dans un tombeau collectif au II<sup>e</sup> mille de la via Latina (CIL, VI 6851)

[77] GOETTE 1990, p. 27.

hypothèse confortée par l'absence du *uolumen*, attribut civique qu'on trouve constamment attesté dans les représentations sculptées de *togati*, souvent en association avec le *scrinium* [78]. Le schéma adopté reproduit un type de statue virile qui s'affirme en Grèce à partir du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., dit du « drapé enveloppant » (*Normaltypus*), caractérisé par le bras droit fléchi et ramené contre le torse, enserré dans les plis du manteau, et le bras gauche au repos le long de la cuisse, la main couverte par l'étoffe (on songe, notamment, à la statue de Dioscouridès, datée des années 138-137 av. J.-C., qui était exposée à côté de celle de son épouse, Cléopâtre, à l'intérieur de leur maison, à Délos, aujourd'hui conservée au Musée de Délos) [79]. Ainsi, en choisissant un schéma iconographique traditionnellement utilisé dans la sculpture honorifique hellénistique, Patron réaffirme résolument ses origines grecques, tout en mettant en valeur son statut de *peregrinus* [80].

## CONCLUSIONS

La fondation du tombeau de Patron s'inscrit dans une phase de développement sans précédent des espaces funéraires du territoire autour de Rome. La suppression de la nécropole de l'Esquilin, intervenue dans les années comprises entre 42 et 35 av. J.-C. [81], avait eu comme effet la recherche de nouveaux espaces à destiner à l'aménagement d'ensembles funéraires, en relation, notamment, avec les grandes artères suburbaines. Le tombeau s'implanta entre la via Appia et la via Latina, dans la première

des quatorze régions administratives instituées par Auguste en 7 av. J.-C., la *regio Porta Capena*. Ce territoire, originairement extérieur par rapport tant au *pomerium* qu'aux murailles urbaines (les murailles d'Aurélien n'auraient été érigées que presque trois siècles plus tard), accueillait depuis l'époque républicaine d'insignes tombeaux gentilices [82], dont celui des Scipions constitue encore de nos jours un précieux témoin [83]. Entre la période républicaine et le principat, l'occupation funéraire du territoire s'intensifie. Les *termini sepulcrorum* découverts dans le terrain de propriété des Sassi, appartenant pour la plupart à des affranchis [84], témoignent alors d'une progressive diversification sociologique des utilisateurs de ces espaces, peut-être en relation avec de nouvelles formes d'organisation du territoire. Cette tendance s'affirme entre la période d'Auguste et celle de Tibère, lorsqu'on assiste à la fondation d'importants tombeaux collectifs, les *columbaria*, destinés à accueillir plusieurs centaines de sépultures, dont celles d'esclaves et d'affranchis de la *domus* impériale [85]. Plusieurs indices témoignent alors de la présence, parmi les individus ensevelis dans ce secteur de la ville, de médecins d'origine grecque. Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer *Nicanor*, *medicus oculus* originaire de Thèbes, fondateur d'un tombeau collectif dans les environs de la Porta Latina pendant les décennies finales de la République. Le tombeau de Patron et, plus tard, celui qui, découvert à proximité de la via Appia [86], a restitué le buste d'un certain Asclépiade, identifié avec un médecin de Bithynie, pourraient suggérer une prédilection de

[78] KLEINER & KLEINER 1980-1981, p. 127-128 ; sur la différence entre la toge et l'*himation* voir KLEINER 1975, p. 143.

[79] KLEINER & KLEINER 1980-1981, p. 127 ; LEWERENTZ 1993, p. 51, 57 (type I, groupe 3) ; BIARD 2017, p. 335-336 (avec bibliographie).

[80] Le type n'a apparemment pas de pendants directs à Rome (BIEBER 1959 ; KLEINER & KLEINER 1980-1981 ; KOCKEL 1993). Sur la valeur de marqueur ethnique et civique du *pallium* (l'*himation* romain) par opposition à la toge, voir BAROIN & VALLETTE-CAGNAC 2007, en particulier p. 528-529.

[81] Ce secteur de la ville, où se concentraient les sépultures d'une grande partie de la population romaine depuis l'époque archaïque, fut assaini et entièrement réaménagé par Mécène, qui y implanta ses *horti* (LAFON 2003, p. 17).

[82] Pendant l'époque républicaine, le développement des ensembles funéraires dans ce secteur est lié notamment au prestige de la via Appia, symbole de l'expansion politique et militaire de Rome vers le sud de la péninsule (GROS 2015).

[83] Le long de la via Appia s'alignaient les tombeaux d'illustres familles sénatoriales (en complément du tombeau des Scipions, Cicéron rappelle les monuments des *Calatini*, des *Servilii* et des *Metelli*). Ces monuments étaient en relation avec les propriétés (*praedia*) de ces familles (VOLPE 2017, p. 9).

[84] Par exemple, dans le secteur de la propriété Sassi : *CIL*, VI 5632, enclos de 22 x 24 pieds romains de *L. Cornelius L. l. Archelaus* ; *CIL*, VI 5631, cf. p. 3850 : enclos de 12 x 3 pieds romains de *Cn. Manlius Cn. L. Nasta* ; *CIL*, VI 5633, enclos de 12 x 16 pieds romains de *L. Flavius L. l. Diccaeus* et *F. A. l. Nice*.

[85] Les ensembles les mieux documentés se situent à proximité du tombeau des Scipions (COARELLI 2003, p. 404) et, immédiatement au sud de la propriété des Sassi, dans la propriété des Codini (*Ibidem*, p. 405-407). Un autre *columbarium* attribué à l'époque augustéenne a été signalé par Lanciani dans la planche XLVI de la *Forma Urbis Romae* (« columbarium Boccanera », du nom de son inventeur), au sud du tombeau des Scipions. La fondation du *columbarium* dit de *Pomponius Hylas*, situé à proximité de la via Latina, est quant à elle plus tardive, s'inscrivant entre la période de Tibère et celle de Néron (COARELLI 2003, p. 404-405).

[86] *IG*, XIV 1142 ; *IGUR*, IV 1505 ; LUGLI 1955, p. 65, n° 79. La sépulture d'un autre *medicus oculus*, *Mantias*, esclave de l'empereur Tibère, est attestée par une inscription funéraire gravée sur une plaque en marbre de provenance inconnue, mais qui pourrait, avec vraisemblance, avoir été découverte dans ce même secteur de la ville (BUONOPANE 2019).

la part des personnels médicaux pour ce territoire, peut-être en relation avec les cultes qui y étaient pratiqués [87]. Le développement des ensembles funéraires fut ici orienté par un tissu d'artères secondaires, qui connectaient la via Appia et la via Latina. Leurs tracés ont été observés à proximité du tombeau des Scipions [88] ou, plus au sud, du tombeau dit de *Pomponius Hylas* [89]. Il est d'ailleurs probable qu'une voie du même type courait entre le tombeau de Patron et le *columbarium* découvert à peine plus au sud, représenté dans la gravure de Domenico Amici.

La position du tombeau de Patron, telle que nous avons pu la restituer à partir de cette gravure, montre que l'édifice a été fondé à plusieurs dizaines de mètres de la via Latina. Malgré la difficulté d'en établir précisément l'orientation, le tombeau dépendrait ainsi moins de la via Latina que de la via Appia, contrairement à

ce qu'on avait pensé jusqu'ici. Sa construction, ainsi que celle du *columbarium* voisin, aurait pu s'inscrire dans un processus organique d'occupation funéraire des abords de la via Appia, qui vit, en l'espace de quelques décennies, apparaître plusieurs *columbaria* le long du côté oriental de celle-ci, dans le secteur correspondant aux propriétés modernes des Sassi et des Codini. Il est difficile d'établir comment ces ensembles s'inscrivaient dans le tissu topographique ancien et décrire leur articulation avec les espaces réservés à d'autres activités, à la fois culturelles, agricoles et artisanales. Ce qui est certain, et le tombeau de Patron l'illustre clairement, c'est que le développement de ces ensembles contribua à modifier durablement l'aspect de ce territoire périurbain, tout en accentuant la dimension symbolique de cet espace. ■

[87] On songe, par exemple, au culte des *Camēnae*, attesté dans le secteur de la *Porta Capena* (sur le *fons* et le *lucus* de ces nymphes voir RODRÍGUEZ ALMEIDA 1993). Une relation avec le culte d'Esculape et Hygie, documenté dans les environs du temple de Mars (*CIL*, VI 10234), à

savoir à une plus grande distance du secteur ici considéré, pourrait également être évoquée (TASSINI 2001).

[88] VOLPE 2017, p. 10.

[89] CAMPANA 1840, p. 30-31.

- ARGENTIERI, Lorenzo, 2022**, « Antipater de Thessalonique », dans Céline Urlacher-Becht (éd.), *Dictionnaire de l'épigramme littéraire dans l'Antiquité grecque et romaine*, I, Turnhout, p. 80-82.
- ASHBY, Thomas, 1907**, *The Classical Topography of the Roman Campagna. Part III, Section I : The Via Latina (Papers of the British School at Rome, IV)*, London.
- BAGNANI, Gilbert, 1953**, « The Tomb of Patro », *American Journal of Archaeology* 57, p. 104.
- BALDASSARRE, Ida, PONTRANDOLFO, Angela, ROUVERET, Agnès & SALVADORI, Monica, 2002**, *Pittura romana : dall'ellenismo al tardo-antico*, Milano.
- BAROIN, Catherine & VALLETTE-CAGNAC, Emmanuelle, 2007**, « S'habiller et se déshabiller en Grèce et à Rome (III). Quand les Romains s'habillaient à la grecque ou les divers usages du *pallium* », *Revue historique* 643, p. 517-551.
- BIARD, Guillaume, 2017**, *La représentation honorifique dans les cités grecques aux époques classique et hellénistique*, Athènes.
- BIEBER, Margarete, 1959**, « Roman Men in Greek Himation (*Romani Palliati*). A Contribution to the History of Copying », *Proceedings of the American Philosophical Society* 103, 3, p. 374-417.
- BLANC, Nicole & MARTINEZ, Jean-Luc, 1998**, « La tombe de Patron à Rome », dans Nicole Blanc (éd.), *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique, IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.-IV<sup>e</sup> siècle après J.-C. Musées et sites archéologiques de Saint-Romain-en-Gal – Vienne (8 octobre 1998-15 janvier 1999)*, Paris, p. 82-95.
- BODEL, John, 2018**, « Roman Tomb Gardens », dans Wilhelmina F. Jashemski, Kathryn L. Gleason, Kim J. Hartswick & Amina-Aïcha Malek (éd.), *Gardens of the Roman Empire*, Cambridge, p. 199-242.
- BUONOPANE, Alfredo, 2019**, « Un *medicus ocularius* dalla via Appia alla "rete" », dans Mirco Modolo, Silvia Pallecchi, Giuliano Volpe & Enrico Zanini (éd.), *Una lezione di archeologia globale. Studi in onore di Daniele Manacorda*, Bari, p. 307-309.
- BUONOPANE, Alfredo & Rizzo, Federica Maria, 2020**, « Tra epigrafia e archeobotanica: i giardini sepolcrali e la loro cura. Un caso di studio: Mutina (Italia, regio VIII) », dans Lluís Pons Pujol (éd.), *Paradeisos. Horti. Los jardines de la antigüedad*, Barcelona, p. 205-222.
- CAMPANA, Giovanni Pietro, 1840**, *Di due sepolcri romani del secolo di Augusto scoperti tra la via Latina e l'Appia presso la tomba degli Scipioni dal cav. G. Pietro Campana*, Roma.
- COARELLI, Filippo, 2003**, *Roma (Guide archeologiche Laterza, 6)*, Roma-Bari.
- D'ANDREA, Francesca, 2017**, « Dalla vigna Sassi al Parco degli Scipioni: storia di un'area archeologica e del suo anti-quario », dans Daniele Manacorda, Nicoletta Balistreri & Valeria Di Cola (éd.), *Vigna Codini e dintorni: atti della giornata di studi (Roma, Istituto di Studi Romani, 10 giugno 2015)*, Bari, p. 171-184.
- DE PALMA, Giulia, 2011**, « La *coclea fracta* », dans Daniele Manacorda & Riccardo Santangeli Valenzani (éd.), *Il primo miglio della Via Appia a Roma: atti della giornata di studio (Roma, Museo Nazionale Romano, 16 giugno 2009)*, Roma, p. 111-116.
- DE Vos, Mariette, 1983**, « Funzione e decorazione dell'Auditorium di Mecenate », dans Giuseppina Pisani Sartorio & Lorenzo Quilici (éd.), *Roma capitale, 1870-1911. L'archeologia in Roma capitale tra sterro e scavo*, Venezia, p. 231-247.
- DI STEFANO MANZELLA, Ivan, 1972**, « Un'iscrizione sepolcrale romana datata con la seconda dittatura di Cesare », *Epigraphica* 34, p. 105-130.
- FARAONE, Christopher A., 2005**, « Exhortation and Meditation: Alternating Stanzas as a Structural Device in Early Greek Elegy », *Classical Philology* 100, 4, p. 317-336.
- FARAONE, Christopher A., 2008**, *The Stanzaic Architecture of Early Greek Elegy*, Oxford.
- FARAONE, Christopher A., 2021**, *Hexametrical Genres from Homer to Theocritus*, Oxford.
- FRANZ, Johannes, 1853 (éd.)**, *Corpus inscriptionum graecarum*, III, Berlin.
- FRÖHNER, Wilhelm, 1865**, *Les inscriptions grecques interprétées par W. Froehner*, Paris.
- FRUTAZ, Pietro Amato, 1962**, *Le piante di Roma*, I-III, Roma.
- GARULLI, Valentina, 2018**, « Lectional Signs in Greek Verse Inscriptions », dans Andrej Petrovic, Ivana Petrovic & Edmund Thomas (éd.), *The Materiality of Text – Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity*, Leiden, p. 105-144.
- GAULTIER, Françoise, HAUMESSER, Laurent & TROFIMOVA, Anna A., 2018 (éd.)**, *Un rêve d'Italie : la collection du marquis Campana (exposition présentée au musée du Louvre du 8 novembre 2018 au 18 février 2019)*, Paris.
- GEFFCKEN, Johannes, 1916**, *Griechische Epigramme*, Heidelberg.
- GENNARELLI, Achille, 1843**, « a. Monumenti inediti d'un antico sepolcro di famiglia greca, scoperto in Roma sulla via latina, dichiarati dal P. Giampietro Secchi della Compagnia di Gesù, bibliotecario e professore nel Collegio Romano, ecc. ecc. Roma 1843, Salviucci », *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica* 15, p. 135-143.



- GHEDINI, Francesca & SALVADORI, Monica, 1999**, « Vigne e verzieri nel repertorio funerario romano: tra tradizione e innovazione », *Rivista di Archeologia* 23, p. 82-93.
- GIROIRE, Cécile & SZEWCZYK, Martin, 2022 (éd.)**, *Rome. La cité et l'empire. Catalogue de l'exposition (Lens, Musée du Louvre-Lens, du 6 avril 2022 au 25 juillet 2022)*, Gand.
- GOETTE, Hans Rupprecht, 1990**, *Studien zu römischen Togadarstellungen (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur, 10)*, Mainz am Rhein.
- GREGORI, Gian Luca, 1987-1988**, « Horti sepulchrales e cepotaphia nelle iscrizioni urbane », *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 92, p. 175-188.
- GREGORI, Gian Luca, 2005**, « Definizione e misurazione dello spazio funerario nell'epigrafia repubblicana e protoimperiale di Roma : un'indagine campione », dans Giovannella Cresci Marrone & Margherita Tirelli (éd.), « Terminavit sepulcrum ». *I recinti funerari nelle necropoli di Altino. Atti del convegno, Venezia 3-4 dicembre 2003*, Roma, p. 77-126.
- GREGORI, Gian Luca, 2008**, « Sulle origini della comunicazione epigrafica defunto-viandante : qualche riflessione sulla documentazione urbana di età repubblicana », dans Maria Gabriella Angeli Bertinelli & Angela Donati (éd.), *La comunicazione nella storia antica. Fantasie e realtà. Atti del III incontro internazionale di storia antica (Genova, 23-24 novembre 2006)*, Roma, p. 83-115.
- GROS, Pierre, 2015**, « Aspects sociaux et monumentaux des alignements funéraires à l'entrée des villes romaines », dans Françoise Michaud-Fréjaville, Noëlle Dauphin & Jean-Pierre Guilhembet (éd.), *Entrer en ville, Entrer en ville. Colloque de l'Université d'Orléans, 26-27 octobre 2001*, Rennes, p. 39-52.
- GUEZ, Jean-Philippe, KLEIN, Florence, PEIGNEY, Jocelyne & PRIoux, Évelyne, 2004**, *Dictionnaire des images du poétique*, Paris, à paraître.
- HESBERG, Henner von, 1992**, *Monumenta : i sepolcri romani e la loro architettura*, Milano.
- JORDAN, Henri, 1907**, *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, I, 3, Berlin.
- KAIBEL, Georg, 1878 (éd.)**, *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*, Berlin.
- KAIBEL, Georg, 1890 (éd.)**, *Inscriptiones graecae*, XIV, Berlin.
- KLEINER, Diana E. E., 1975**, *Roman Group Portraiture. The Funerary Reliefs of the Late Republic and Early Empire*, New York.
- KLEINER, Diana E. E. & KLEINER, Fred S., 1980-1981**, « Early Roman Togate Statuary », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 87, p. 125-133.
- KOCKEL, Valentin, 1993**, *Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mainz.
- KORPELA, Jukka, 1987**, *Das Medizinalpersonal im antiken Rom. Eine sozialgeschichtliche Untersuchung*, Helsinki.
- LAFON, Xavier, 2003**, « Concurrence ou complémentarité ? Jardins et nécropoles à la périphérie de Rome (I<sup>er</sup> siècle av. / II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) », *Histoire urbaine* 8, p. 9-21.
- LANCIANI, Rodolfo, 2007**, *Forma Urbis Romae*, Roma.
- LANCIANI, Rodolfo, 2000**, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità, VI. Dalla elezione di Clemente XI alla morte di Pio IX (23 novembre 1700 - 7 febbraio 1878)*, Roma.
- LEWERENTZ, Annette, 1993**, *Stehende männliche Gewandstatuen im Hellenismus. Ein Beitrag zur Stilgeschichte und Ikonologie hellenistischer Plastik*, Hamburg.
- LATTIMORE, Richmond, 1942**, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana.
- LUGLI, Giuseppe, 1955**, *Fontes ad topographiam veteris urbis Romae pertinentes*, III, Roma.
- MANACORDA, Daniele, 1982**, « Amalfi. Urne romane e commerci medioevali », dans Anapxai. *Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di Paolo Enrico Arias*, Pisa, p. 713-752.
- MANACORDA, Daniele, 2017**, « Uomini e cose tra via Appia e via Latina (secoli XIII-XV) », dans Daniele Manacorda, Nicoletta Balistreri & Valeria Di Cola, *Vigna Codini e dintorni : atti della giornata di studi (Roma, Istituto di Studi Romani, 10 giugno 2015)*, Bari, p. 69-98.
- MORETTI, Luigi, 1979 (éd.)**, *Inscriptiones Graecae urbis Romae*, III, Roma.
- MORETTI, Luigi, 1989**, « I Greci a Roma », *Opuscula Instituti Romani Finlandiae* 4, p. 5-16.
- PEEK, Werner, 1955**, *Griechische Vers-Inschriften*, I, Berlin.
- PEEK, Werner, 1979**, « Die Inschriften vom Grabbau des Patron an der Via Latina », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 35, p. 255-263.
- PLATNER, Samuel Ball, 1904**, *The Topography and Monuments of Ancient Rome*, Boston.
- PLEKET, Henri Willy & STROUD, Ronald S., 1979**, *Supplementum Epigraphicum Graecum*, Amsterdam.
- PRIoux, Évelyne, 2004**, *Le poète, l'artiste et le collectionneur. Naissance d'un discours sur l'art dans l'épigramme hellénistique et romaine (III<sup>e</sup> s. av. J.-C. - II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.)*, thèse, Univ. Paris Nanterre.

- PRIoux, Évelyne, 2008**, *Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris.
- PRIoux, Évelyne, 2022**, « From the scroll to the marble. Citations d'épigrammes livresques sur des monuments figurés », *Aevum Antiquum* 22, p. 119-162.
- RODRÍGUEZ ALMEIDA, Emilio, 1993**, « *Camenae, Camenarum fons et lucus* », dans Eva Margareta Steinby (éd.), *Lexicon topographicum Urbis Romae*, I, Roma, p. 216.
- SARTI, Susanna, 2001**, *Giovanni Pietro Campana (1808-1880), the Man and His Collection (Studies in the History of Collections II, BAR International Series 971)*, Oxford.
- SCHFOLD, Karl, 1972**, *La peinture pompéienne : essai sur l'évolution de sa signification*, Bruxelles.
- SECCHI, Giampietro, 1843**, *Monumenti inediti d'un antico sepolcro di famiglia greca scoperto in Roma su la via Latina*, Roma.
- SETTIS, Salvatore, 1988**, « Le pareti ingannevoli. Immaginazione e spazio nella pittura romana di giardino », *Fondamenti* 11, p. 3-39.
- SPERA, Lucrezia & MINEO, Sergio, 2004**, *Via Appia I. Da Roma a Bovillae*, Roma.
- TASSINI, Paola, 2001**, « *Aesculapii et Hygiae schola et collegium* », dans Eva Margareta Steinby (éd.), *Lexicon topographicum Urbis Romae*, I, Roma, p. 26-27.
- TOMASSETTI, Giuseppe, 1979**, *La Campagna romana antica, medioevale e moderna, IV. Via Latina*, Firenze.
- TRAN TAM TINH, Vincent, 1974**, *Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du Musée du Louvre*, Paris.
- VALERI, Claudia, 2010**, « Il paesaggio funerario a Roma tra il III e il I secolo a.C. », dans Eugenio La Rocca, Claudio Parisi Presicce & Annalisa Lo Monaco (éd.), *I giorni di Roma: l'età della conquista (Roma, Musei Capitolini, marzo-settembre 2010)*, Milano, p. 137-147.
- VESPIGNANI, Virginio & VISCONTI, Carlo Ludovico, 1874**, « Antica sala da recitazioni, ovvero auditorio scoperto fra le ruine degli orti mecenaziani, sull'Esquilino », *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 3, p. 137-173.
- VILLETARD, Michèle, 2018**, « L'Auditorium de Mécène : Une réévaluation à la lumière des auditoriums d'Alexandrie », dans *Dossier : Place aux objets ! Présentification et vie des artefacts en Grèce ancienne*, Paris-Athènes, p. 261-292.
- VISMARA, Cinzia, 2015**, « Dalla cremazione all'inumazione (?) », *Archeologia Classica* 66, p. 595-613.
- VOLPE, Rita, 2017**, « Il paesaggio medio-repubblicano sulla via Appia », dans Daniele Manacorda, Nicoletta Balistreri & Valeria Di Cola, *Vigna Codini e dintorni: atti della giornata di studi (Roma, Istituto di Studi Romani, 10 giugno 2015)*, Bari, p. 9-17.
- WELCKER, Friedrich Gottlieb, 1845**, « *Spicilegium Epigrammatum Graecorum* », *Rheinisches Museum für Philologie* 3, p. 234-275.
- WYLER, Stéphanie, 2013**, « An Augustan trend towards Dionysos : Around the 'Auditorium of Maecenas' », dans Alberto Bernabé, Miguel Herrero de Jáuregui, Ana Isabel Jiménez San Cristóbal & Raquel Martín Hernández (éd.), *Redefining Dionysos*, Berlin, p. 541-553.