



HAL
open science

Jouer avec les mots : pointe et parcours interprétatifs dans les épigrammes de martial

Louise Brouard, Juliette Delalande, Cécile Euler, Lucas Haensler, Paul
Luthon, Fanny Pautrat, Manon Perraud, Marie De Toledo

► To cite this version:

Louise Brouard, Juliette Delalande, Cécile Euler, Lucas Haensler, Paul Luthon, et al.. Jouer avec les mots : pointe et parcours interprétatifs dans les épigrammes de martial. *Revue de Linguistique Latine du Centre Alfred Ernout (De Lingua Latina)*, 2017, 13. hal-03382771

HAL Id: hal-03382771

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03382771>

Submitted on 18 Oct 2021

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.

JOUER AVEC LES MOTS : POINTE ET PARCOURS INTERPRÉTATIFS DANS LES ÉPIGRAMMES DE MARTIAL*

Louise BROUARD, Juliette DELALANDE, Cécile EULER, Lucas HAENSLER,
Paul LUTHON, Fanny PAUTRAT, Manon PERRAUD, Marie de TOLEDO
École normale supérieure (Paris)

louise.brouard@ens.fr, cecile.euler@ens.fr, fanny.pautrat@ens.fr,
manon.perraud@ens.fr, marie.de.toledo@ens.fr

RESUME

La présente étude se propose d'appliquer les outils forgés par François Rastier dans sa *Sémantique Interprétative* aux Épigrammes de Martial. L'analyse détaillée de quatre poèmes en particulier, qui reposent tous sur un jeu de mots, permet de préciser le fonctionnement de la pointe, à partir du parcours interprétatif auquel elle invite, et d'en proposer une typologie.

Dans sa *Sémantique interprétative* (1987), François Rastier contribue au renouvellement de la sémantique structurale et propose de nouveaux outils linguistiques pour appréhender les textes littéraires. C'est à partir de ce cadre théorique que nous avons tenté d'analyser quelques *Épigrammes* de Martial.

Pourquoi étudier Martial à la lumière des travaux de F. Rastier ? Nous nous sommes intéressés à quatre épigrammes satiriques dont la pointe repose sur un jeu de mots, pour reprendre l'une des grandes catégories souvent mobilisées pour classer les types de pointes martialiennes. Il s'agit plus précisément de jeux de mots fondés sur la polysémie d'un ou de plusieurs termes. Le terme central pour ce jeu est répété dans les *Épigrammes* IX, 82 et X, 16 qui peuvent donc être décrites, en termes de figures de style, comme reposant sur une antanaclase, tandis que les *Épigrammes* IX, 15 et IV, 34 mettent en œuvre une syllepse. Les concepts linguistiques qui sont employés par F. Rastier permettent en effet de rendre compte des ambiguïtés sémantiques constitutives de ces épigrammes.

C'est tout d'abord à l'échelle du sème que s'effectue l'analyse ; un sème peut être neutralisé (c'est-à-dire exclu), virtualisé (mais réactualisable),

* Cet article a été élaboré dans le cadre du séminaire d'initiation à la recherche en linguistique latine de Frédérique Fleck (École normale supérieure, second semestre 2015-2016).

actualisé ou saillant.¹ On dira d'un sème qu'il est inhérent lorsqu'il relève du système fonctionnel de la langue, tandis qu'un sème afférent relève de la norme (sociolecte) ou de l'usage (idiolecte). Plusieurs autres outils conceptuels se sont révélés essentiels au cours de nos analyses. Tout d'abord, la notion de contexte d'un sémème, qui est dit passif lorsqu'il s'agit des sémèmes qui ont une incidence sur lui, ou actif lorsqu'il s'agit de sémèmes sur lesquels lui-même exerce une influence. C'est le contexte qui permet l'actualisation ou la virtualisation des sèmes. Ensuite, la notion d'isotopie, c'est-à-dire l'itération d'un même sème actualisé dans plusieurs mots du texte. Lorsque plusieurs isotopies sont en relation de conjonction ou d'implication, elles constituent un faisceau isotopique, dont l'existence renforce la plausibilité de chacune des isotopies qui le composent. Un faisceau d'isotopies assez dense peut constituer un univers : celui-ci sera alors qualifié d'univers d'assomption s'il coïncide avec l'espace énonciatif, ou d'univers de référence si l'univers n'est pas lié à l'espace énonciatif. Le rattachement d'une isotopie à l'univers d'assomption de l'énonciateur, son insertion dans un faisceau isotopique, sa densité, son degré d'inhérence sont quelques-uns des critères qui permettent de considérer cette isotopie comme dominante par rapport à d'autres isotopies présentes dans le texte.

Ce type d'analyse convient d'autant mieux que les réalités latines semblent plus difficiles à appréhender pour un lecteur contemporain, devant mener un travail plus long et plus poussé pour saisir l'ensemble des allusions et des jeux de mots dans une langue qui n'est pas la sienne. Enfin, expliquer les *Épigrammes* sur le plan de la sémantique est une manière d'en révéler toute la richesse : loin de dénaturer l'humour de Martial, l'analyse sémantique redonne toute leur saveur à ses jeux de mots.

Nous présenterons d'abord les analyses que nous avons faites des quatre épigrammes en insistant sur les processus d'interprétation qui sont en jeu : Munna, la bourse ou la vie (IX, 82), puis le double jeu d'Aper (X, 16), suivi de la simple épitaphe de Chloé (IX, 15), et enfin les habits neufs de l'empereur, Attale (IV, 34). Nous exposerons pour conclure les réflexions que nous avons pu en tirer concernant le fonctionnement de la pointe.

1. MARTIAL, IX, 82 : LA BOURSE OU LA VIE

Martial présente dans l'épigramme IX, 82 un certain Munna à qui l'on avait prédit sa proche disparition : décidant de ne rien laisser derrière lui, selon le précepte épicurien, il dépense tout son argent et voit finalement sa ruine totale.

¹ Cette spécification apparaît dans RASTIER, CAVAZZA, ABEILLE (1994 : 55-56).

*Dixerat astrologus periturum te cito, Munna,
 Nec, puto, mentitus dixerat ille tibi.
 Nam tu dum metuis, ne quid post fata relinquas,
 Hausisti patrias luxuriosus opes,
 Bisque tuum deciens non toto tabuit anno :
 Dic mihi, non hoc est, Munna, perire cito ?*
 « Un astrologue avait prédit que tu courais à ta perte, Munna,
 et selon moi, il ne mentait pas en te disant cela.
 Car toi, par crainte de laisser quelque chose à ta mort,
 tu as épuisé par tes excès les richesses de tes pères,
 tes deux millions se sont liquéfiés en moins d'un an :
 dis-moi, n'est-ce pas là, Munna, courir à sa perte ? »

Le jeu de mots semble consister en la répétition d'un certain nombre de sèmes entre le premier et le dernier vers – d'abord, *periturum te cito, Munna* puis *Munna, perire cito* –, avec une modification du sens du verbe *perire* entre sa première et sa seconde occurrence : d'abord, « mourir », puis « être ruiné ». On appelle ce procédé, dans les termes traditionnels de l'analyse littéraire, une antanaclase. On peut toutefois chercher à préciser le fonctionnement du jeu de mots, et en particulier celui de la pointe, en étudiant les différentes isotopies présentes dès le début et tout au long de l'épigramme, afin de décrire le parcours interprétatif qui permet à un lecteur de comprendre le jeu de mots mis en œuvre par Martial. On peut tout d'abord analyser dans l'ordre de l'épigramme les différentes isotopies qui s'y trouvent, avant de chercher à caractériser le fonctionnement de la pointe dans l'extrait et l'importance des différents univers pour la détermination de l'isotopie dominante, même si celle-ci n'est pas actualisée dès le début du passage.

Le verbe *perire* semble participer, dans un premier temps, de l'isotopie de la mort, lexicalisée dans les trois premiers vers par les termes *astrologus, fata* et *relinquas* : le sème inhérent /disparition/ est donc actualisé dans le contexte /mort/. Ces termes constituent un contexte actif qui actualise également dans *periturum* le sème afférent /mort/. Par ailleurs, le contexte énonciatif de la prédiction, marqué par le locuteur *astrologus*, le futur dans l'infinitive et l'adverbe *cito* laissent le lecteur dans l'attente d'un accomplissement rapide de ce qui est d'emblée annoncé comme vrai par l'énonciateur : *nec, puto, mentitus dixerat ille tibi*.

Or, à cette première isotopie de la mort succède, dans la deuxième partie de l'épigramme, l'isotopie de l'argent et en particulier de la dépense, qui semble retarder l'accomplissement de la prédiction initiale. Les termes *luxuriosus* et *bis deciens* actualisent le sème /intensité/ dans *opes*, ce qui permet de mettre au jour un contraste avec la rapidité de la disparition des richesses. Or si les sèmes /rapidité/ et /disparition/, lexicalisés respectivement par l'ablatif *non toto anno* et les verbes *hausisti* et *tabuit*, étaient déjà

actualisés dans les trois premiers vers, le contexte /argent/ en modifie la portée et spécifie le sème /disparition/ en /dépense/.

Alors que la prédiction semble donc avoir été retardée, le dernier vers de l'épigramme la confirme en la répétant presque mot pour mot, c'est-à-dire non seulement avec la seconde occurrence du verbe *perire*, mais aussi avec l'adverbe *cito* qui l'accompagne, et l'apostrophe adressée à *Munna*. L'isotopie de l'argent, qui a remplacé l'isotopie de la mort dans la deuxième partie de l'épigramme, virtualise dans *perire* le sème /mort/ pour lui substituer le sème /dépense/ et lui donner par là même le sens d'une ruine. Ces deux sens de *perire* – « mourir » et « être ruiné » – sont attestés : on peut donc estimer qu'il s'agit là d'une antanaclase. Néanmoins, les processus d'actualisation et de virtualisation des sèmes permettent de préciser le fonctionnement de la pointe.

Sèmes Lexèmes	Disparition		Argent	Rapidité	Intensité/ excessivité
	Mort	Dépense			
<i>Astrologus</i>	(+)				
<i>Munna</i> (v.1)		(+)	(+)		
<i>Perire</i> (v.1)	+				
<i>Cito</i> (v.1)				+	
<i>Ne quid</i>					+
<i>Fata</i>	(+)				
<i>Relinquas</i>	(+)	(+)			
<i>Hausisti</i>		+	(+)		+
<i>Luxuriosus</i>			+		+
<i>Opes</i>			+		
<i>Bis deciens</i>		+	+		+
<i>Non toto anno</i>				+	
<i>Tabuit</i>		+	(+)		+
<i>Munna</i> (v.6)		(+)	(+)		
<i>Perire</i> (v.6)	{+}	+	(+)		
<i>Cito</i> (v.6)				+	+

Le « + » désigne un sème actualisé, le « (+) » signifie que c'est un sème afférent qui est actualisé, le « {+} » signale enfin un sème virtualisé.

Avec ce tableau, on constate que les deux derniers mots de l'épigramme rassemblent en eux tous ces différents sèmes isotopants. La pointe consisterait donc ici dans la concentration des différents sens d'interprétation. L'expression *perire cito* serait ainsi quelque part entre la syllepse et l'antanaclase, puisque l'expression n'a pas deux emplois avec deux sens différents, ni un seul emploi avec deux sens différents, mais deux emplois, dont le dernier reprend le sens du premier – virtualisé, mais réactualisable – en lui en ajoutant un autre.

Le nom *Munna* lui aussi répété, et ainsi mis en valeur, peut également être compris différemment lors de chacune de ses deux occurrences : il est possible qu'un lecteur ou qu'un auditeur de l'épigramme n'analyse pas dès le premier vers le nom propre choisi par Martial. Pourtant le fait que cela soit un nom rare, et donc qu'il ait pu garder son originalité, et sa répétition conduisent à s'interroger sur son sens, au moins à sa deuxième occurrence. Daniel Vallat, dans *Onomastique, culture et société dans les Épigrammes de Martial*², fait de *Munna* un nom analogique par rapport à *munus* : *Munna* serait le *munificus*, le dépensier par excellence, ce qui ferait de son *nomen* un *omen*, dans la mesure où ses dépenses viennent en quelque sorte justifier son nom. En effet, de la même manière que dans les deux autres épigrammes où *Munna* apparaît, la première (X, 36), où il offre les vins de son cru, tellement mauvais que la bonne intention devient pure malveillance, et la seconde (X, 60), où il réclame la faveur, le *munus* impérial, c'est la prodigalité qui est frappante chez *Munna*, même si dans l'épigramme IX, 82, cette prodigalité ne se tourne que vers lui-même, sans que le sème /générosité/ y soit présent.

On observe aussi, au dernier vers, un changement d'énonciation par rapport au premier vers : ce n'est plus l'astrologue qui prend en charge le discours, mais l'énonciateur de l'épigramme ; cela permettrait de faire de « être ruiné » le sens dominant de *perire*, selon les principes que donne F. Rastier concernant la dominance, qui se manifesterait notamment par la présence des marques de l'énonciation représentée. L'actualisation du sème /mort/ n'était en effet pas prise en charge par l'énonciateur mais toujours liée à la parole ou à la pensée d'autrui – *dixerat astrologus periturum te cito, ne quid post fata relinquant*. C'est dans l'univers de *Munna* que *perire* prend le sens de « mourir » ; mais dans l'univers de l'énonciateur, l'isotopie de l'argent domine, et c'est donc cette interprétation de la prédiction qui pourra être préférée par le lecteur, d'autant plus que les deux isotopies de la mort et de la dépense ne se superposent pas, mais se succèdent : c'est ce que montre notre tableau, où l'on constate clairement que le sème /dépense/ n'est plus actualisé à partir du troisième vers du passage. Cette succession est, de plus, inégale en termes de densité : l'isotopie de la mort n'est lexicalisée que dans quatre termes, contre six pour l'isotopie de la dépense. Il y aurait donc bien un basculement dans l'épigramme qui conduirait à changer au cours de la lecture le sème actualisé dans *perire cito*.

2. MARTIAL, X, 16 : DOUBLE JEU

Dans l'épigramme X, 16, Martial évoque un certain Aper qui aurait

² VALLAT (2008 : 506-507).

transpercé le cœur de sa riche épouse.

*Dotatae uxori cor harundine fixit acuta,
Sed dum ludit Aper : ludere nouit Aper.*

« D'une flèche aiguisée Aper a transpercé le cœur de son épouse bien dotée,
mais c'était en jouant : il est habile à jouer, Aper. »

Le but de la manœuvre est très probablement de récupérer son héritage, mais l'accusation d'assassinat est bien sûr réfutée par Aper, qui avance une défense surprenante : la flèche n'a pas été lancée avec préméditation, *sed dum ludit*. Or c'est précisément en reprenant le verbe *ludere* sous une autre modalité que Martial, dans le dernier hémistiche de l'épigramme, souligne la culpabilité du personnage : *ludere nouit Aper*. Cette répétition – qui est aussi une variation – invite à étudier la polysémie du verbe *ludere* et son rôle dans l'interprétation et la compréhension de l'épigramme. Certes, le sens premier du verbe, dont semblent dériver tous les autres, nous invite à actualiser le sème /jeu/dans notre lecture. Mais de quelle sorte de jeu peut-il bien être question, que ce soit dans la première ou la deuxième occurrence du verbe ? Le contexte nous permet de formuler plusieurs hypothèses.

Si le verbe *ludere* n'apparaît que dans le second vers de l'épigramme, il agit pourtant comme contexte actif sur le premier vers : *Dotatae uxori cor harundine fixit acuta*. En effet, dans une première lecture, le premier vers peut prendre un sens criminel, mais l'opposition avec *sed dum ludit* nous invite à réinterpréter cette lecture au profit d'une isotopie de la séduction : *ludere*, au sens de « tromper, se jouer de », pourrait en effet renvoyer à un badinage amoureux, ce qui permettrait d'actualiser dans *harundine acuta* le sème /séduction/ avec le *topos* du petit Cupidon et de son carquois : le premier vers fait alors l'objet d'une lecture symbolique. Aper, sans être réellement épris, aurait volontairement séduit celle qui est devenue son épouse pour pouvoir profiter de ses richesses, suggérées par *dotatae*, adjectif antéposé qui est le premier mot de l'épigramme et est ainsi mis en valeur. Le deuxième *ludere* peut alors vouloir dire qu'Aper est un habile séducteur, ou encore qu'il a bien joué son coup, *ludere* pouvant aussi signifier « miser au jeu ». On peut proposer les traductions suivantes :

« D'une flèche aiguisée, Aper a transpercé le cœur de son épouse bien dotée,
mais il ne faisait que badiner ; il est habile pour badiner, Aper. »

« D'une flèche aiguisée, Aper a transpercé le cœur de son épouse bien dotée,
mais il ne faisait que se jouer ; il a bien joué son coup, Aper. »

Les différents sèmes actualisés dans cette double lecture érotique se

laissent placer dans le tableau suivant :

Sèmes Lexèmes	Richesse	Séduction	Mort	Maîtrise	Duplicité
<i>Dotatae</i>	+				
<i>Harundine acuta</i>		(+)	{+}		
<i>Fixit</i>		(+)	{+}	+	
<i>Cor</i>		+	{(+)}		
<i>Ludit</i>		(+)			+
<i>Nouit</i>				+	
<i>Ludere</i>		(+)			+

Le « + » désigne un sème inhérent actualisé, le « (+) » signifie que c'est un sème afférent qui est actualisé, le « {+} » signale enfin un sème virtualisé.

La présence de l'isotopie de la séduction dans le contexte /richesse/, immédiatement introduit par *dotatae*, permet toutefois d'inférer la cupidité d'Aper, ce qui nous invite à reconsidérer sa culpabilité, en lisant à nouveau dans le premier vers le sens concret du meurtre : *ludit* évoquerait alors les circonstances du meurtre tout en gardant un sens érotique, puisqu'il peut signifier « s'ébattre » : Aper aurait alors tué son épouse au cours d'une joute amoureuse – ce qui paraît toutefois assez peu probable, et constitue d'emblée une défense discutable :

« D'une flèche aiguisée, Aper a percé le cœur de son épouse bien dotée, mais c'était pendant leurs ébats ; il est habile à s'ébattre, Aper. »

On peut cependant aller plus loin dans une lecture criminelle, puisque la mention de la dot de l'épouse d'Aper qui ouvre l'épigramme pourrait certes motiver la décision de la séduire, mais aussi constituer un mobile de meurtre. Cette interprétation permet de mieux comprendre l'opposition *sed dum ludit*, qui constituerait une sorte de défense de la part d'Aper, au discours indirect libre. *Ludit* semble par là même actualiser le sème /amateurisme/ et avoir le sens de « s'entraîner », en contraste avec la deuxième occurrence de *ludere*, modalisée par le *nouit* qui précisément actualise le sème /maîtrise/. Si le jeu est associé dans la culture romaine à l'idée d'un entraînement, on peut se demander de quelle nature est ce jeu : le premier vers nous invite à actualiser l'isotopie de la chasse. Le nom *Aper*, qui signifie « sanglier », agit comme un contexte actif sur *harundine acuta* et actualise le sème afférent /chasse/ – la proie devenant ici chasseur. Ce contexte agit également sur *ludit* et actualise le sème /entraînement/ : ce serait en s'entraînant à tirer à l'arc pour chasser qu'Aper aurait malencontreusement tué son épouse. La deuxième occurrence

de *ludere* reprendrait alors ce même sens, mais avec un *nouit* qui viendrait opposer à un amateurisme prétendu une expertise – au coup d'essai, un coup de maître.

L'opposition /amateurisme/ et /maîtrise/ porterait dans cette interprétation sur l'action. On peut proposer la traduction suivante :

« D'une flèche aiguisée, Aper a percé le cœur de son épouse bien dotée, mais c'était en s'entraînant : il n'a plus besoin de s'entraîner, Aper. »

La répétition de *ludere* met également au jour un changement d'univers : on passe de l'univers d'assomption d'Aper à celui de l'épigrammatiste, qui est l'univers dominant car il suppose par définition un seuil d'acceptabilité plus élevé. On peut enfin lire dans le dernier vers une opposition un peu différente. La défense d'Aper, *sed dum ludit*, continuerait bien sûr de porter sur l'action et d'actualiser le sème /amateurisme/, mais l'explication de l'épigrammatiste, en reprenant le verbe, donnerait à *ludere*, dans le contexte *nouit*, le sens de « tromper, mentir ». Il actualiserait donc le sème /maîtrise/ d'abord pour discréditer la parole d'Aper, qui serait un menteur et dont le nom, répété lui aussi, peut faire penser par paronomase non plus seulement au sanglier, mais à *apertus*, qui signifie « ouvert, sincère »³ – de sorte qu'il fonctionnerait ici de manière antiphrastique. La répétition permettrait donc de mettre en valeur l'univers dominant du narrateur, face à l'univers d'assomption d'Aper, et d'inciter évidemment le lecteur, lui aussi trompé dans un premier temps par la défense d'Aper, à constater le meurtre de la riche épouse. On peut donc proposer une dernière traduction :

« D'une flèche aiguisée, Aper a percé le cœur de son épouse bien dotée, mais c'était en jouant ; il sait jouer la comédie, Aper. »

Un second tableau peut rendre compte des superpositions sémantiques qui permettent cette lecture plus clairement criminelle :

Sèmes Lexèmes	Richesse	Chasse	Amateurisme	Maîtrise	Mensonge	Franchise
<i>Dotatae</i>	+					
<i>Harundine acuta</i>		+				
<i>Fixit</i>		+		+		
<i>Cor</i>		(+)				
<i>Ludit</i>		(+)	+			
<i>Aper</i>		(+)				(+)
<i>Nouit</i>				+		
<i>Ludere</i>			{+}		+	

Le « + » désigne un sème inhérent actualisé, le « (+) » signifie que c'est un sème afférent qui est actualisé, le « {+} » signale enfin un sème virtualisé.

³ On trouve ainsi chez Cicéron *apertum scelus* pour un « crime perpétré au grand jour » ou *apertus homo* pour un « homme d'une grande franchise ».

On comprend que cette lecture repose essentiellement sur un jeu d'opposition : si le sème /amateurisme/ est actualisé dans *ludit*, dans la bouche d'Aper, dans celle de l'épigrammatiste en revanche, le contexte *nouit* actualise le sème /maîtrise/ et virtualise, voire neutralise par là même le sème /amateurisme/ dans *ludere* ; le nom d'Aper, lui aussi répété, apparaît quant à lui comme antiphrastique dans sa deuxième occurrence. Or la cupidité qu'on a pu déceler chez Aper dès la première lecture permet d'accorder la préférence à l'univers d'assomption du narrateur.

Partis du sème de /jeu/ présent dans *ludere*, nous constatons finalement que l'épigramme se construit sur les réécritures⁴ dont elle peut faire l'objet. En effet, dans une lecture amoureuse, les sèmes lexicalisés dans *cor figere* peuvent être réécrits par « rendre amoureux », « séduire », auquel cas le deuxième vers de l'épigramme signifierait qu'Aper aurait séduit sa femme pour son argent, qu'il aurait badiné avec talent : le dernier hémistiche appartiendrait alors à l'univers de l'épigrammatiste, qui commenterait ce badinage intéressé. Une deuxième lecture met au contraire l'accent sur le crime qu'Aper aurait perpétré en vue de récupérer les biens de sa riche épouse : l'expression *harundine acuta* viendrait souligner qu'il l'aurait frappée en plein cœur physiquement, et non psychologiquement. Le second vers pourrait alors être interprété de deux façons différentes : ou bien Aper aurait tué sa femme par le tir d'une flèche mal maîtrisée et le dernier hémistiche indiquerait qu'Aper est en réalité expert au tir à l'arc ; ou bien le second hémistiche jette plus spécifiquement le discrédit sur la parole d'Aper, en dénonçant son mensonge. Dans les deux cas, la culpabilité d'Aper est mise au jour par l'opposition entre deux univers : celui d'Aper qui cherche, avec une prétendue franchise, à montrer qu'il n'a pas fait exprès de tuer sa femme, et celui de l'épigrammatiste qui constituerait l'univers dominant. Aper serait un expert dans l'art de tromper son monde par de fausses excuses. Il ne serait donc pas seulement maître en matière de chasse, mais aussi en matière de tromperie.

La pointe, qui correspond au dernier hémistiche du poème, se fonde à la fois sur la répétition de *ludere* et sur l'actualisation d'un sème opposé grâce à *nouit*, verbe qui apparaît alors comme l'élément déclencheur de la pointe, et donc de la relecture de l'épigramme. Ce commentaire malicieux de l'épigrammatiste nous conduit ainsi à réinterpréter le début de l'épigramme pour percevoir la ruse d'un homme que son nom présente comme franc et rustique, voire brutal : il semble nous rappeler que finalement celui qui a pu

⁴ Pour Rastier en effet, un symbole ou une métaphore peuvent faire l'objet d'une réécriture par le lecteur, qui substitue à l'énoncé symbolique ce à quoi il renvoie ou explicite la comparaison sur laquelle repose une métaphore.

être trompé, ce n'était pas seulement la riche épouse, mais aussi celui qui a pu croire facilement Aper lorsqu'il niait la préméditation de son crime.

3. MARTIAL, IX, 15 : UNE SIMPLE EPITAPHE

Dans l'épigramme IX, 15 de Martial, il est question d'une certaine Chloé qui a déjà enterré sept maris auxquels elle a fait ériger des tombeaux.

Inscrisit tumulis septem scelerata uirorum

Se fecisse Chloe. Quid pote simplicius ?

« La misérable Chloé a inscrit sur les tombeaux de ses sept maris que c'était là ses œuvres. Peut-on être plus franc ? »

Il s'agit vraisemblablement d'une empoisonneuse intéressée par la fortune de ses maris, la captation d'héritage étant un sujet récurrent dans les *Épigrammes* de Martial.⁵ L'épigramme X, 47 se charge de nous rappeler qu'hériter permet de jouir d'une vie tranquille : *Vitam quae faciunt beatioorem / Jucundissime Martialis, haec sunt : / Res non parta labore, sed relictas*.⁶ Cette épigramme du livre IX est donc une *variatio* supplémentaire sur ce thème.

Avec virtuosité, Martial nous propose deux lectures plausibles de cette épigramme, selon le sens que l'on donnera à la subordonnée *se fecisse*. Celle-ci apparaît à la première lecture dans un contexte épigraphique dominant, qui neutralise presque entièrement l'idée de crime introduite par *scelerata*, ce qui a pour effet de laisser le lecteur dans l'indétermination : bien que désignée d'emblée comme « scélérate » ou « criminelle », Chloé n'est peut-être qu'une veuve ayant fait ériger (*fecisse*) des tombeaux à ses maris. Mais la lecture de la pointe, et en particulier le dernier terme *simplicius*, invitent le lecteur à donner à l'expression *se fecisse* un sens nouveau : Chloé est bien une empoisonneuse et a causé la mort de ses sept maris. Toutefois, si l'on considère la polysémie des termes *simplicius* ou *scelerata*, on constate que l'épigramme maintient le lecteur dans une ambiguïté sans doute voulue, façon adroite pour Martial de ne pas prendre en charge ouvertement ce qu'il ne fait qu'insinuer...

Dès la lecture du premier vers apparaît le sème /tombeau/, présent dans *tumulis*. Joint au contexte épigraphique qu'introduit le verbe *inscrist*, celui-

⁵ Voir notamment I, 10, II, 26, II, 65 et IV, 85.

⁶ « Ce qui procure une vie plus heureuse, Martial, mon délicieux ami, le voici : une fortune non acquise par le travail mais héritée. » Traduction H.-J. Izaac, « Les Belles Lettres ».

ci est déterminant pour la première tentative d'interprétation de la proposition *se fecisse*, et par conséquent de l'épigramme. Il est vrai que la présence du lexème *scelerata*, qui introduit au premier vers le sème /crime/, pourrait nous conduire d'emblée à comprendre que Chloé avoue un septuple meurtre. Mais le contexte épigraphique et la présomption d'isotopie autour du sème /tombeau/ conduisent dans un premier temps à donner à *fecisse* le sens de « faire élever, construire un monument ». Ce sens est largement attesté par de nombreuses inscriptions épigraphiques. Citons pour exemple l'épithaphe suivante : *Smaragido murmilloni hoplomaco, n(atione) Gaditano fecit coniux* [AE 1908, 222], « À Smaragdus (« l'Émeraude »), mirmillon hoplomaque, originaire de Gadès, sa femme a fait élever ce tombeau. »⁷ Employé de manière absolue, *fecisse* incorpore le sémème de son complément non exprimé, à savoir *tumulos* : « elle a fait ériger des tombeaux ». Verbe polysémique, *facio* ne contient donc le sème /tombeau/ que par afférence.

Une seconde isotopie se manifeste assez rapidement au cours de la lecture : l'isotopie //deuil//, suggérée par *septem uirorum*, qui implique l'idée d'une proximité conjugale et affective avec les défunts, et renforcée par *tumulis*. Le tombeau est en effet, dans la culture romaine, le lieu sur lequel la veuve peut manifester son affliction (en témoigne le renversement symbolique de la veillée funèbre de la Matrone d'Ephèse...).

Ces deux isotopies contribuent donc à nous donner de Chloé l'image d'une femme poursuivie par le malheur, ayant déjà perdu sept maris, et qui leur a érigé des tombeaux. Toutefois, cette lecture, qui passe outre la désignation de Chloé comme *scelerata*, est ébranlée par la pointe : *quid pote simplicius ?* demande Martial, « quoi de plus franc ? ». Le soupçon que fait naître l'adjectif *scelerata* est ainsi confirmé.

Cette pointe semble indiquer un aveu sans détour de la part de Chloé de son septuple crime, *simplex* pouvant avoir le sens de « franc », « sans détour », ce qui invite à sous-entendre un verbe comme *confiteri* dans l'expression elliptique *quid pote simplicius ?* Une compréhension nouvelle de *se fecisse* reposant sur la présomption d'isotopie autour du sème /crime/ peut alors se faire jour : Chloé aurait tué ses sept maris. Cette présomption d'isotopie s'appuie aussi, on l'a vu, sur l'adjectif *scelerata*, dans lequel on retrouve la racine de *scelus* : c'est ce qui va permettre de lire *se fecisse* en suppléant le complément d'objet attendu, et de comprendre *se <scelera> fecisse*. Le verbe *facere* est en effet d'un emploi courant en ce sens dans le vocabulaire judiciaire. *Feci* est ainsi attesté en emploi absolu (avec intégration dans son sémème de celui de son complément non exprimé, *scelus*) chez

⁷ Traduction de Suzanne Canu, publiée sur le site : noctes-gallicanae.fr/Epitaphes/epitaphes.htm

Cicéron, avec le sens de « je suis coupable ».⁸

Cette réinterprétation se trouve confirmée par le sème /quantité/, présent dans *septem uirorum* et dans *tumulis*, qui retient l'attention du lecteur. Ce pluriel et ce nombre semblent excessifs : la succession des maris paraît trop rapide pour que toutes les morts soient survenues de manière naturelle.

Dès lors, l'inscription funéraire choisie par Chloé semble un aveu. Cette dernière ne se contente pas d'un verbe (*se fecisse*) pour confesser son crime, mais paraît s'autoproclamer criminelle. En s'inspirant de la suggestion de Paul Veyne⁹, on peut ponctuer le texte de l'épigramme de la manière suivante, en faisant de *scelerata*, bien qu'il n'appartienne pas au passage au discours indirect, une mention d'un autre terme de l'inscription :

*Inscrispit tumulis septem « scelerata » uirorum
Se fecisse Chloe. Quid pote simplicius ?*

L'inscription choisie par Chloé peut alors se comprendre ainsi : « c'est moi qui ai commis ces crimes, scélérate que je suis ». Dans cette lecture, *scelerata* ne fonctionne pas comme une appréciation que l'auteur porte sur Chloé, mais, à l'instar de *fecisse*, comme une forme d'aveu involontaire de la part de la meurtrière. L'insinuation du crime n'est alors pas le fait de l'auteur, mais bien de la meurtrière elle-même, si on lit attentivement ce qu'elle a écrit.

Le lecteur curieux va alors jusqu'à s'interroger sur l'arme du crime. On peut supposer que Chloé a empoisonné ses maris, mode opératoire féminin, discret et efficace. L'épigramme contient d'ailleurs pour le lecteur attentif des indices qui vont en ce sens. Étymologiquement, Chloé est « la pousse » (ἡ χλόη)¹⁰, l'herbe fatale qui entre dans la composition des filtres des magiciennes, ce qui permet d'actualiser un sème /poison/. Le sème /magie/ est d'ailleurs introduit par le nombre sept : l'actualisation du sème afférent /magie/ est rendue possible par la symbolique de ce chiffre. Moins présent dans les rituels que le chiffre trois, il lui est tout de même étroitement lié.¹¹ Ne reste alors qu'à déterminer le mobile de la meurtrière. Comment expliquer cette succession d'assassinats ? Nous avons souligné la récurrence du thème de la captation d'héritage chez Martial. Ici, la présence du sème afférent

⁸ MESSER (1941 : 228) cite et traduit les exemples suivants : *Fecisse uideri pronuntiat* (*In Verr.* II, v, 6, 14), « He pronounced them guilty » ; *Drusus, Scaurus non fecisse uidentur* (*Ad Att.* IV, 17, 5), « The verdict for Drusus and Scaurus is "not guilty" ». Messer précise par ailleurs : « The *uidetur* of the formula needs not bother us ; it is characteristic of Roman legal reserve. »

⁹ VEYNE (1964).

¹⁰ VALLAT (2008 : 378-380 et 573-574).

¹¹ Qu'on se reporte par exemple à l'usage de sept fèves pour le rituel en l'honneur de Tacita dans les *Fastes* d'Ovide, II, 576, ou à un passage de la *Médée* de Sénèque (vers 720 à 727) où sont évoqués sept lieux de provenance pour les plantes utilisées.

/richesse/ dans *tumulis* va dans ce sens. Ce type de monument funéraire supposait en effet une certaine aisance financière de la part du défunt ou de ses proches. Le fait que ce soit la veuve qui érige les tombeaux, et non un autre parent, semble la désigner comme potentielle héritière de ses maris.

À la relecture de la pointe – *simplex* signifie aussi « ingénu » –, on peut se demander si elle n'est pas également pour Martial l'occasion de souligner la stupidité de Chloé, dont l'aveu confine à la naïveté voire à la bêtise. L'enchaînement des assassinats et le choix d'une inscription funéraire équivoque font donc de Chloé une empoisonneuse qui dissimule mal ses crimes. L'emploi du prénom Chloé ne serait alors pas anodin : son sens étymologique de « jeune pousse » renforce l'impression d'une fraîche et candide naïveté.

Enfin, l'étude de l'afférence du sème /deuil/ dans *scelerata* et *simplicius* achève de démontrer la complexité et l'ambiguïté constitutives de cette épigramme, renforcées par l'incertitude qui plane sur la figure de Chloé. Nous avons jusqu'à présent retenu comme pertinent le sème /crime/ inhérent à *scelerata*. Mais une connaissance en matière d'épitaphes, dont devait disposer tout Romain, permet de conférer à *scelerata* un sens tout particulier. Ce terme était de fait utilisé par les parents et les proches du défunt, façon pour eux de s'accuser d'impiété parce qu'ils lui survivaient. Paul Veyne¹² cite, parmi de nombreux exemples, l'épithète *Mater scelerata filio*¹³, et signale *sceleratus* comme d'un emploi fréquent dans le domaine de l'épigraphe funéraire. Il en va de même pour *simplicius* : nous l'avons précédemment mobilisé en actualisant le sème /aveu/. Mais l'adjectif *simplex*, lorsqu'il qualifie un texte, peut prendre le sens de « sobre », « dépouillé », « sans ornement ». *Quid pote simplicius* viendrait alors souligner le caractère simple et épuré de l'épithète, témoignant du chagrin de la veuve, tout en retenue.

Dès lors, il est possible d'effectuer une lecture qui disculperait entièrement Chloé, et ce grâce au déploiement de l'isotopie du deuil dans l'épigramme : « La malheureuse Chloé a inscrit sur les tombeaux de ses sept maris que c'est elle qui les a fait ériger. Quoi de plus sobre comme inscription ? ». L'ambiguïté consiste donc à faire coexister deux Chloé, veuve innocente ou empoisonneuse, grâce à une lecture intégralement réversible.

C'est aussi le prénom même de Chloé qui crée un certain flou autour de ce personnage féminin. La tradition littéraire en fait une figure de la jeunesse, en particulier dans la poésie augustéenne, de même que l'étymologie de son prénom (« jeune pousse »). On est donc tenté de faire d'elle une jeune veuve, ce qui suppose une rapidité extrême et d'autant plus suspecte dans la

¹² *Ibid.*

¹³ *C.I.L.*, X, 507 : « Une mère impie, à son fils ». La traduction de l'adjectif *scelerata* reste délicate. P. Veyne indique que le terme est employé en alternance avec *impius* et *crudelis*.

succession des maris. On se souvient de la mention d'une Chloé aux *Épigrammes* III, 53 et IV, 28, jeune femme naïve qui croit être indispensable à l'homme auquel elle se donne, puis qui tente de parer son amant de riches vêtements alors qu'il ne cherche qu'à la dépouiller. Ce trait essentiel de la naïveté de Chloé est bien sûr à mettre en lien avec la bêtise de la meurtrière qui, sans s'en rendre compte, avoue publiquement son crime. Martial joue aussi délibérément avec l'intertextualité : de fait, le lecteur connaisseur d'Horace a peut-être en tête la Chloé du troisième livre des *Odes*, qui est tour à tour présentée comme une séductrice (III, 7), une musicienne orgueilleuse (III, 9), et dotée d'une arrogante beauté (III, 26) : le caractère séducteur de la Chloé des *Odes* vient renforcer l'idée qu'il s'agit d'une meurtrière qui sait mettre à profit sa jeunesse et sa beauté pour séduire des hommes riches (et peut-être âgés) dans le but de capter leur héritage. Une autre Chloé apparaît chez Horace (ode I, 23), jeune fille vulnérable et qui répugne à prendre un époux. De la part de Martial, c'est un véritable jeu intertextuel qui suppose une évolution du personnage qui semble avoir trop bien suivi le conseil de prendre mari et, de proie, être devenue prédatrice. En choisissant ce prénom, Martial brouille délibérément les pistes et empêche la constitution d'une image figée de Chloé. Tout le talent de Martial est de nous laisser dans l'incertitude.

Cette épigramme joue donc de la superposition de deux isotopies incompatibles (les isotopies //deuil// et //crime//) qui permet de rendre possibles deux lectures concurrentes. C'est toutefois l'isotopie //crime// qui semble être dominante : bien qu'elle soit moins dense que l'isotopie //deuil// (quatre lexèmes s'y rattachent, contre cinq pour //deuil//), elle se trouve renforcée par les autres isotopies qui sont en relation d'implication avec elle (//aveu//, //empoisonnement//, //héritage//, //quantité//) et qui forment donc avec elle un faisceau isotopique. Elle s'appuie de plus sur un sème inhérent (dans *scelerata*), alors que l'isotopie //deuil// ne s'appuie que sur des sèmes afférents. Enfin, cette isotopie //crime// ne peut être rattachée qu'à l'univers de l'énonciateur, tandis que l'isotopie //deuil// peut l'être à celui de l'énonciateur et à celui de Chloé : tout en pouvant paraître accepter l'image que Chloé veut donner d'elle-même, à savoir celle d'une veuve éplorée, l'énonciateur introduit insidieusement une autre image, qui est entièrement de son fait, celle d'une criminelle.

Le décalage entre ces deux images laisse entrevoir la bêtise du personnage de Chloé : dans cette épigramme, c'est Chloé, meurtrière peu subtile, qui semble être l'objet de la moquerie de l'auteur. Mais l'épigramme souligne aussi, de manière implicite, l'aveuglement de tous ceux qui n'ont pas su et ne savent pas lire ces inscriptions funéraires comme il se doit, à l'image d'un lecteur peu scrupuleux qui irait trop vite en besogne, et lirait l'épigramme en se cantonnant à une compréhension imparfaite ou univoque. La magie des épigrammes de Martial ne réside-t-elle pas dans la liberté d'interprétation offerte au lecteur, liberté permise ici par l'ambiguïté fondamentale de

l'épigramme ?

Lexèmes	Sèmes	Tombeau	Deuil	Faisceau isotopique			Empoisonnement*	Héritage	Jeunesse	Naïveté / Bêtise	Séduction	Vulnérabilité
				Crime	Aveu	Quantité						
<i>Tumulis</i>		+	(+)			+		(+)				
<i>Septem</i>			(+)	(+)		+	(+)					
<i>Scelerata</i>			(+)	+								
<i>Virorum</i>			(+)			+		(+)				
<i>Fecisse</i>	(+)			(+)	(+)			(+)				
<i>Chloe</i>							(+)		(+)	(+)	(+)	(+)
<i>Simplicius</i>			(+)	(+)	(+)					+		

Le « + » désigne un sème inhérent actualisé, le « (+) » signifie que c'est un sème afférent qui est actualisé. * /Empoisonnement/ regroupe les sèmes /magie/ et /poison/.

4. MARTIAL, IV, 34 : LES HABITS NEUFS DE L'EMPEREUR

Dans l'épigramme 34 du livre IV des *Épigrammes* de Martial, le poète s'adresse à un personnage, Attale, et énonce un fait qui paraît paradoxal, et, au premier abord, incompréhensible. En effet, l'auteur affirme que c'est avec raison que l'on peut dire que la toge *sordida*, « sale » ou « en mauvais état », d'Attale est en même temps *niueam*, adjectif dont le sens le plus courant est « d'un blanc de neige ».

*Sordida cum tibi sit, uerum tamen, Attale, dicit,
 Quisquis te niueam dicit habere togam.
 « Bien qu'elle soit sale, Attale, il dit vrai,
 celui qui dit qu'elle est semblable à la neige, ta toge. »*

Le lecteur, à première vue, ne peut donc pas déchiffrer cette épigramme, qui pose une équivalence difficile à saisir entre *sordida* et *niueam*. Il faut alors comprendre que le jeu de mots réside dans la signification donnée à *niueam*, qui ne peut ici conserver son sens premier associé à la blancheur sans tache. Or *niueus* est l'adjectif formé sur *nix*, la neige, il est donc aussi porteur d'un sème /froid/ attaché à la neige. On peut alors comprendre par un travail de réflexion que la toge *sordida* d'Attale est en si mauvais état qu'elle laisse

passer le froid. Le jeu de mots sur lequel repose l'épigramme se fonde donc sur les différents sens de l'adjectif *niueus* afin de souligner la pauvreté d'Attale, dont la toge est abîmée et ne protège pas du froid. C'est un jeu de mots assez complexe, dont nous allons ici chercher à élucider le fonctionnement en nous intéressant aux associations que font naître les différents mots et aux isotopies qui parcourent le texte, et qui à la fois fondent le paradoxe et permettent sa résolution.

L'épigramme pose une équivalence entre *sordida* et *niueam*, ce qui rend la compréhension difficile puisque les deux termes semblent s'opposer dans tous les domaines. En effet, les adjectifs *niueus* et *sordidus* peuvent appartenir à plusieurs isotopies génériques différentes, dans lesquelles ils sont cependant à chaque fois porteurs de sèmes spécifiques qui s'opposent.

Tout d'abord, les deux termes font naître l'isotopie //propreté//, car d'une part *sordidus* présente comme sème inhérent /sale/, /taché/, et d'autre part *niueus* se rapporte à la neige dont la blancheur est parfaite, ce qui permet d'actualiser un sème /pureté/ qui s'oppose au sème /saleté/. Même si ce sens de *niueus* n'est pas le plus évident, et n'est pas donné dans l'*Oxford Latin Dictionary*, on peut cependant faire naître cette isotopie assez facilement grâce à l'opposition avec *sordidus*, dont le sens le plus courant est « sale ». On retrouve d'ailleurs cette opposition, dans le domaine //propreté//, dans d'autres épigrammes de Martial, notamment en XII, 83 : *Linthea si sumes, niue candidiora loquetur, / sint licet infantis sordidiora sinu* (« Si tu prends une étoffe, il la dira plus blanche que la neige, bien qu'elle soit plus sale que le linge d'un petit enfant »). La cooccurrence de *sordida* et *niueam* peut aussi actualiser une isotopie //couleur// au sein de laquelle on retrouve une opposition entre les deux sèmes. Cette isotopie générique //couleur// repose en premier lieu sur le sème inhérent /blanc/ du sémème de *niueus*. Elle s'appuie aussi sur le sème afférent /sombre/ de *sordidus*, que l'on actualise notamment lorsque l'on parle des vêtements de deuil, qui peuvent être appelés *sordes* en latin et sont teints d'une couleur foncée ou couverts de cendre, ce qui leur donne un aspect sale, mais aussi sombre¹⁴. Si l'on part des sens inhérents /sale/ de *sordidus* ou /blanc/ de *niueus*, on arrive donc bien à trouver des isotopies génériques, //propreté// et //couleur//, qui regroupent les deux termes ; ces derniers y sont néanmoins à chaque fois en relation d'allotopie spécifique, ce qui est problématique, parce que cette antonymie ne permet pas de comprendre l'équivalence posée entre les deux termes par *verum tamen dicit*. Ce constat exige du lecteur une recherche d'autres isotopies qui pourraient regrouper les deux adjectifs, en se fondant uniquement sur des sèmes afférents de ceux-ci.

¹⁴ Ovide joue, dans la seconde élégie du livre III des *Amours* (v. 42), avec les deux isotopies, //propreté// et //couleur// en opposant *sordidus puluis*, « la poussière sale », au *niueo corpore* (« corps d'un blanc de neige ») de celle qu'il aime : ainsi, *niueo* actualise aussi le sème /propre/ tandis que *sordidus* actualise aussi le sème /sombre/, tout en conservant comme sème le plus saillant le sème /sale/.

Même en allant chercher des sèmes afférents liés à chaque terme, on remarque toutefois que les deux adjectifs forment à nouveau une allotopie spécifique. Ainsi, l'isotopie //condition économique//, reposant sur le critère de la qualité, regroupe les deux mots, en s'appuyant sur le sème afférent /de mauvaise qualité/ de *sordidus* (donné par l'*Oxford Latin Dictionary* comme sens 4), que l'on retrouve par exemple chez Sénèque, lorsqu'il parle d'un pain *durus ac sordidus*, « noir et rassis » (*Lettres à Lucilius*, XVIII, 7-8). Ce pain de pauvre qualité s'oppose à celui qu'évoque Juvénal dans ses *Satires* (V, 70) et qui est *tener et niueus*, « tendre et d'un blanc de neige ». Même si le sème /de bonne qualité/ n'est pas inhérent dans *niueus*, l'adjectif est cependant associé ici au raffinement et au luxe. Cette association de *niueus* au luxe se retrouve sur plusieurs plans. Tout d'abord, c'est un mot qui n'est pratiquement employé qu'en poésie, sauf dans son sens premier, « d'un blanc de neige », c'est donc un mot qui est en lui-même raffiné. De plus, le sens « d'un blanc de neige » marque une pureté et un raffinement de la couleur à son plus haut point, ce qui est associé au luxe. Enfin, la neige peut être utilisée chez les riches Romains pour rafraîchir le vin, Martial lui-même évoque cette pratique dans plusieurs épigrammes, par exemple dans l'épigramme 64 du livre V : *Sextantes, Calliste, duos infunde Falerni, / tu super aestiuas, Alcime, solue niues* (« Calliste, répands deux fois deux cyathes de vin de Falerne, et toi, Alcime, étale au-dessus les neiges d'été ») : la neige actualise ainsi, dans les épigrammes de Martial, un sème /luxe/, au niveau de l'idiolecte. L'adjectif *niueus* peut donc participer, avec *sordidus*, de l'isotopie //condition économique//, qui est renforcée par l'apostrophe à Attale, parce que ce nom est celui d'un opulent roi d'Asie, connu pour ses richesses.

Le paradoxe qui fait le piquant de l'épigramme réside donc dans le fait que, dans toutes les isotopies génériques dans lesquelles ils se rencontrent habituellement, les adjectifs *sordidus* et *niueus* forment une allotopie spécifique. Martial lui-même, dans son épigramme 33 du livre VII, oppose une *sordidior caeno toga* (« toge plus sale que la boue ») à un *calceus candidior prima niue* (« chaussure plus blanche que la première neige »). *Sordidus* paraît ainsi avoir un sens qui est toujours négatif et associé à la saleté, la noirceur et l'indigence, tandis que *niueus* est toujours positif et représente la blancheur, la pureté et le luxe. C'est donc un retournement original qu'opère ici Martial à travers l'affirmation *uerum tamen dicit*, qui permet de conférer à *niueam* une valeur négative.

À la fin du texte, le lecteur ne manque pas d'être perplexe quant au sens général à dégager. Le mot attendu est l'objet de *habere*, un substantif qui puisse être à la fois caractérisé par *sordida* et *niueam*. L'épigramme fonctionne un peu comme un puzzle : on attend la dernière pièce qui viendra s'ajuster à la perfection et permettra de visualiser le dessin. Or, que se passe-t-il à la

lecture de *togam* ? Alors que le lecteur attend une pointe qui éclairerait le sens de l'épigramme, le mot *togam* achève de le perdre dans les différentes isotopies.

Le substantif permet de dégager un contexte, ce qui est important, puisque jusque-là le contexte était pour ainsi dire inexistant, étant donné que l'on ne savait pas ce que qualifiaient les deux adjectifs, *sordida* et *niueam*. *Togam* en effet éclaire leur sens : la pointe semble dans une certaine mesure remplir son rôle, puisqu'elle permet de trancher entre les différents sens possibles dont ils sont porteurs. De fait, dans le sémème de *toga*, le sème /couleur/ est inhérent, dans la mesure où la toge est un tissu et a toujours une couleur (blanche, par défaut), et les sèmes /condition économique/ et /propreté/ sont afférents, ce qui a plusieurs conséquences. Tout d'abord, le sème /blanc/ dans *niueam* devient particulièrement saillant car l'un des sens de cet adjectif est précisément « vêtu d'une toge blanche » (c'est le sens 2.e de l'*Oxford Latin Dictionary* : « clothed in white, i.e. wearing a toga ») ; au contraire, le sème /froid/ est virtualisé. Ensuite, le sème /sale/ est actualisé dans *sordida* ; c'est en effet ce sème qui est généralement actualisé quand il s'agit pour *sordidus* de qualifier un vêtement.¹⁵ Enfin, le sème /de mauvaise qualité/ est à son tour actualisé dans *sordida*.

Pourtant, la pointe n'est pas immédiatement efficace, car si elle permet bel et bien d'actualiser certains sèmes et d'en virtualiser d'autres pour chaque adjectif, cela semble rester stérile pour la résolution du problème de l'allotopie spécifique et ne déboucher ainsi sur la prévalence d'aucune des différentes isotopies génériques dégagées au premier abord. Pire, il semble qu'aucune isotopie ne puisse plus émerger puisque d'un côté la toge est présentée comme sale, de l'autre comme blanche – même si les sèmes /sans tache/ et /luxe/ dans *niueam*, /sombre/ et /en mauvais état/ pour *sordida* peuvent aussi être actualisés. *Togam* oblige à revenir sur la compréhension première de l'épigramme ; le tableau suivant illustre l'étape aporétique de l'interprétation à laquelle on est alors parvenu.

Sèmes Lexèmes	Propreté	Couleur	Tissu	Condition économique	Froid
<i>Sordida</i>	+	(+)	(+)	(+)	
<i>Niueam</i>	(+)	+	(+)	(+)	(+)
<i>Attale</i>			(+)	(+)	
<i>Togam</i>	(+)	+	+	(+)	
[<i>Toga</i>] <i>sordida</i>	S	A	S	A	
[<i>Togam</i>] <i>niueam</i>	A	S	S	A	V

Le « + » désigne un sème inhérent actualisé, le « (+) » signifie que c'est un sème afférent qui est actualisé ; « A » signale un sème actualisé dans le contexte donné, « V » un sème

¹⁵ Cf. Martial, *Épigrammes*, VII, 33 et I, 103 (moins explicite).

virtualisé dans le contexte donné, « S » un sème saillant dans le contexte donné et « N » un sème neutralisé dans le contexte donné ; « [Toga] » indique le contexte, ici toga.

En réalité, *togam* permet de faire jouer subtilement les différents sèmes inhérents et afférents aux sémèmes de *sordidus* et *niueus*, pour résorber le problème de l'allotopie spécifique et faire apparaître finalement un sens nouveau et cohérent de l'épigramme. L'adjectif *niueus* signifie au départ « de neige » ou « pareil à la neige », or, la neige ayant pour caractéristique principale d'être froide, on peut supposer que ce sème /froid/ se retrouve dans le sémème de *niueus*. Ce sens est attesté par l'*Oxford Latin Dictionary* (sens 3 : « cold as snow »), en revanche il n'apparaît ni dans le *Gaffiot*, ni dans le *Neue Georges* ; quel est donc le statut de ce sème dans le sémème de *niueus* ? S'agit-il d'un sème afférent ou inhérent ? Il est difficile d'en avoir une idée précise. Cet adjectif apparaît à plusieurs reprises en poésie pour qualifier des lacs ou des cours d'eau. Par exemple, la *Guerre punique* de Silius Italicus (IV, 530) fait mention du *Tritonis niueo [...] sacra [...] profundo*, que Pierre Miniconi traduit comme le « lac transparent du Triton sacré », en tirant de l'idée de clarté ou de l'idée de pureté présentes dans le sémème de *niueus* ce sens de « limpide » ou de « transparent » ; pourtant, on pourrait aussi comprendre par là que Silius Italicus fait allusion à la température du lac, et traduire *niueo* par « glacé ». Il est difficile de trancher car le contexte ne donne aucun élément en faveur de l'une ou l'autre interprétation.¹⁶ Cependant l'existence du sème /froid/ dans le sémème de *niueus* s'observe également au niveau de l'idiolecte de Martial lui-même. On peut citer en effet l'épigramme 32 du livre VII, où il évoque les *niueas Virginis undas*, les eaux glacées de l'Aqua Virgo. Le sens de « glacé » paraît plus satisfaisant ici que celui de « limpide », car l'Aqua Virgo est un aqueduc de Rome réputé pour son eau glacée ; elle est en outre évoquée dans une autre épigramme de Martial (XI, 47), mais cette fois-ci qualifiée par l'adjectif *gelida* qui lui ne présente aucune ambiguïté, puisqu'il a le seul sens de « glacé ». Ainsi, le contexte « eau » a tendance à actualiser le sème /froid/ de *niueus*, qui par conséquent peut être considéré comme un sème afférent bien attesté.

Néanmoins, dans l'épigramme IV, 34, le contexte est différent puisqu'il s'agit d'une *togam*. Le jeu de Martial consiste donc à actualiser un sème afférent dans un contexte inhabituel : non plus le contexte « eau », mais le contexte « vêtement ». Ce jeu semble lui être assez coutumier, puisqu'on le retrouve presque à l'identique dans d'autres épigrammes, notamment en IX, 49, où Martial décrit une toge vieillie par les années. Il commence ainsi son épigramme : *Haec est illa meis multum cantata libellis, / quam meus edidicit*

¹⁶ La même ambiguïté se retrouve aux vers 503-504 de la *Phèdre* de Sénèque avec un emploi similaire de l'adjectif à propos d'un torrent, doublé d'un jeu de mots avec le verbe *fouere* dont le sens premier est « réchauffer ».

lector amatque togam, ce que H.-J. Izaac traduit par « la voilà, cette toge que mes petits volumes ont rendue si célèbre : mon lecteur la connaît par cœur et on l'admire ». On peut remarquer la considérable disjonction entre *illa* et le substantif *togam* qui n'apparaît qu'à la fin de la relative dont il est l'antécédent mais dans laquelle il est attiré. Cette arrivée retardée qui joue avec les attentes du lecteur n'est pas sans rappeler notre épigramme. Puis le poète décrit l'état ancien de sa toge, évoquant notamment sa *splendida lana*, sa « laine resplendissante » ; l'expression, alliée au verbe *fulgere*, souligne la blancheur éclatante de l'étoffe. Cependant, une fois le temps passé, la toge se trouve dans un état tel qu'un mendiant la refuserait, si bien que le poète conclut : *quam possis niueam dicere iure tuo* (« on pourrait l'appeler à bon droit "neigeuse" ») ; les termes sont exactement les mêmes qu'en IV, 34, bien que le jeu de mots soit moins difficile à comprendre – l'isotopie générique //condition économique// étant plus explicitement développée en amont par l'opposition entre le *conspiciendus equus* ("chevalier digne de considération" comme le traduit H. J. Izaac) qui porte fièrement cette toge au début de l'épigramme, et le *tremulo tribuli* ("mendiant au mains tremblantes") qui hésite à l'accepter – et que l'intervalle de temps qui sépare les deux états de la toge est souligné : le lecteur est ainsi guidé plus sûrement vers le second sens de *niueus*, alors que, dans l'épigramme IV, 34, qui est plus concise, le processus recourt davantage à l'implicite.¹⁷ La pointe *togam* lie entre elles les différentes isotopies associées à *sordida*, *Attale* et *niueam*. Selon l'*Histoire naturelle* de Pline, VIII, 196, le roi Attale donna son nom aux *Attalica*, de riches étoffes brodées d'or dont il serait l'inventeur. Ainsi, la cooccurrence de *Attale* et *togam* permet de superposer l'isotopie //tissu// et l'isotopie //condition économique//, déjà présentes toutes deux dans *sordida*. Cette superposition permet d'effectuer le travail final sur les sèmes de *niueam*. Dès lors, dans le contexte imposé par *togam*, c'est-à-dire dans le domaine //tissu//, on est forcé de réactualiser le sème /froid/ de *niueam*, sème que la première lecture de *togam* avait virtualisé. Attale a donc une toge non seulement *sordida* (sale), mais aussi *niueam* (froide) : de fait, il est pauvre, et porte d'antiques oripeaux.

Le jeu de Martial consiste d'abord dans le décalage qu'il opère en actualisant un sème afférent de *niueus*, qui est lié à un contexte particulier, dans un autre contexte ; par ailleurs, après la résolution du paradoxe, le nom d'Attale apparaît comme une antiphrase plaisante, par le contraste que l'évocation du riche roi de Pergame crée avec le miséreux auquel Martial s'adresse. Enfin, le jeu sur *niueam* fait intervenir une forme de renversement puisque *niueus*, qui auparavant apparaissait systématiquement dans toutes les isotopies génériques comme l'antonyme positif de *sordidus*, acquiert en

¹⁷ On peut également citer l'épigramme III, 38, où il évoque les poètes misérables revêtus de *gelidis lacernis* ; les termes employés sont différents, mais le jeu est sensiblement le même, puisque Martial applique l'adjectif *gelidus*, « glacé », au substantif *lacerna*, qui désigne une sorte de manteau sans manche.

définitive un sens aussi négatif que lui. *Niueam* apparaît ainsi comme le terme vedette de l'épigramme. Et ce n'est pas tout : d'autres sèmes de *sordidus* et *niueus* peuvent, une fois ce fondement posé, venir s'ajuster avec harmonie au sens général de l'épigramme dans le contexte de *togam*, qui réussit la prouesse de conserver sans les neutraliser plusieurs sèmes concurrents dont sont porteurs les quatre mots que sont *sordida*, *Attale*, *niueam* et *togam*. La toge en effet est peut-être même *niueam* parce qu'elle est *sordida* : c'est une toge sale, de pauvre, donc vieille, élimée, et de là froide. Aussi retrouve-t-on l'isotopie //condition économique//, à laquelle *Attale* et *niueam* participent de façon antiphrastique, puisqu'ils suggèrent la richesse et le luxe ; de même, on retrouve l'isotopie générique //propreté// (portée par *sordida*) qui ne pose plus de problème d'allotopie spécifique puisque *niueam* doit finalement être pris au sens de « froid » et non pas de « blanc ». *Togam* est donc, à n'en pas douter, une pointe, et des plus réussies.

Lexèmes \ Sèmes	Propreté	Couleur	Tissu	Condition économique	Froid
[<i>Toga</i>] <i>sordida</i>	A	V	S	S	
[<i>Togam</i>] <i>niueam</i>	V	V	S	A	S

« A » signale un sème actualisé dans le contexte donné, « V » un sème virtualisé dans le contexte donné, « S » un sème saillant dans le contexte donné et « N » un sème neutralisé dans le contexte donné ; « [*Toga*] » indique le contexte, ici *toga*.

L'épigramme 34 du livre IV est d'une grande richesse car elle met en valeur un jeu complexe sur plusieurs plans. À partir d'une antonymie qui, à première vue, semble évidente, elle joue avec les attentes du lecteur en renversant complètement le sens de *niueam* et en exigeant une certaine gymnastique intellectuelle, puisque le jeu de mots se reporte aussi sur le nom d'*Attale*. D'autre part, le jeu de Martial porte aussi sur le fonctionnement de l'épigramme, dont la pointe retorse surprend le lecteur. Le jeu de mots n'est pas évident de prime abord, surtout pour un lecteur qui connaîtrait peu Martial, il y a donc un intérêt certain à pratiquer une lecture sémantique précise pour expliquer le fonctionnement du poème et dévoiler les multiples sens que ses deux vers recèlent.

5. LA POINTE OU L'ART DE METTRE LE FEU AUX POUDRES

Les outils conceptuels élaborés par François Rastier nous ont permis de saisir la façon dont le processus interprétatif fonctionne dans certaines épigrammes de Martial qui reposent sur des jeux de mots. Cette analyse est particulièrement intéressante à faire sur les quatre épigrammes choisies ici,

parce qu'elles jouent sur la polysémie de certains mots, et exigent du lecteur un effort d'interprétation, qui se fonde à la fois sur des indications données par le contexte actif que constituent certains autres termes de l'épigramme et par ce qui est communément appelé sa pointe.

C'est ce dernier élément qui va nous intéresser ici, car si nous avons parlé de pointe dans nos quatre épigrammes, nous n'avons pas vraiment défini en quoi elle consistait, tout en constatant qu'elle revêtait des formes diverses. Il est admis que la pointe clôt le poème, qu'elle est, pour reprendre la définition que donne E. Wolff dans son ouvrage *Martial ou l'apogée de l'épigramme*, « le trait d'esprit qui termine l'épigramme (selon le principe du *in cauda uenenum*) ». ¹⁸ Par cette position, la pointe se distingue déjà du reste du poème, ce que la définition que Lessing donne de l'épigramme, dans son article « Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten » ¹⁹, a entériné. Lessing insiste en effet sur la structure bipartite de l'épigramme, qui serait composée d'une part de l'« attente » (« die Erwartung »), c'est-à-dire de la mise en place d'une situation selon une présentation objective et neutre, ce qui fait naître la curiosité, d'autre part de l'« explication conclusive », (« der Aufschluss »), aussi appelée la « pointe », partie plus courte et plus subjective, qui fournit, pour conclure le poème, soit une explication, soit un commentaire spirituel. Ainsi, l'épigramme est traditionnellement présentée comme l'association d'un trait d'esprit (la pointe) et d'une partie plus contextuelle qui le prépare.

De plus, un trait récurrent dans les définitions de la pointe est l'importance de la surprise, car elle introduit dans la plupart des cas un retournement de situation, qui provoque l'étonnement du lecteur et l'invite à relire le poème selon un éclairage nouveau. Cet effet de surprise, que mettent par exemple en avant les définitions du *Dictionnaire de critique littéraire* ²⁰ et du *Dictionnaire de rhétorique* ²¹, apparaît donc comme une des caractéristiques principales de la pointe.

Nous allons pour terminer cette étude chercher à confronter ces définitions aux quatre épigrammes de Martial afin de mieux cerner la nature de la pointe et son fonctionnement, tout en rendant compte de l'utilité du travail linguistique réalisé pour analyser ces textes. En nous appuyant sur notre corpus, qui est composé de deux épigrammes dont le jeu de mots repose

¹⁸ WOLFF (2008 : 90).

¹⁹ LESSING (1956).

²⁰ GARDES-TAMINE, HUBERT (1993, s. v. « pointe ») : « Figure brillante et inattendue qui joue sur l'effet de surprise, et qui apparaît souvent à la fin d'une grande unité, période, strophe ou même texte ou poème. »

²¹ POUCEOISE (2001, s.v. « pointe ») : « Figure qui vise à créer un effet de surprise grâce à un trait d'esprit piquant et qui se place généralement à la fin (ou « chute ») d'un discours, d'une période, d'un poème. »

sur une antanaclase et de deux épigrammes qui jouent sur une syllepse, nous chercherons à savoir en quoi consiste la pointe et comment elle peut être circonscrite dans le poème : est-elle le dernier mot, le dernier hémistiche, le dernier vers du poème ? Le venin est-il nécessairement *in cauda* ? Ce retour sur le concept de pointe et ses différentes modalités nous permettra en outre de nous positionner par rapport à la définition traditionnelle de Lessing.

La question de la délimitation de la pointe et de sa nature se pose dans chacune des quatre épigrammes étudiées, qui ne permettent pas d'y apporter une réponse unique valable pour toutes, mais nous conduisent, par leur diversité, à envisager la pointe différemment selon les cas.

Dans l'épigramme IX, 82, qui s'adresse à Munna, la question qui clôt le poème (*Dic mihi, non hoc est, Munna, perire cito ?*) peut être considérée comme la pointe, même si celle-ci pourrait être plus précisément constituée par l'expression finale *perire cito* qui prend le sens d'« être ruiné » et non plus le sens de « mourir » que l'on comprenait dans le premier vers. Toutefois, l'apparition de ce second sens au dernier vers n'est pas surprenante, mais est au contraire préparée tout au long de l'épigramme, notamment par l'isotopie de l'argent, présente dès le vers 3. La pointe permet donc d'éclairer le sens de l'épigramme, comme l'indique le *hoc* final qui fait référence au contexte présenté dans les vers 3 à 5, mais ce *hoc* résomptif montre aussi que le contexte qui permet d'activer un nouveau sens de *perire cito* est déjà présent avant la question finale, qui paraît alors presque superfétatoire, car le double sens de l'expression aurait pu se comprendre sans elle. La pointe n'apporte donc pas la résolution surprenante d'une énigme qui aurait été mise en place dans les vers qui précèdent. Son rôle est de mettre en avant le terme polysémique *perire* et de rappeler en outre le contexte qui active son second sens.

L'épigramme adressée à Aper (X, 16) fonctionne, comme la précédente, sur le principe de l'antanaclase. Sa pointe est constituée par le dernier hémistiche du dernier vers, *ludere nouit Aper*. Le premier vers, quant à lui, joue véritablement le rôle de préparation de la pointe, puisqu'il prépare la première apparition, dans le premier hémistiche du second vers, du verbe *ludere*, sur la polysémie duquel le poème joue. À la différence de ce qui se produit dans la première épigramme, la pointe ne sert pas à entériner un changement de sens déjà compris par le lecteur, mais c'est elle qui le produit ; elle comprend en effet aussi bien le terme déclencheur de ce changement – le verbe *nouit*, qui agit comme un contexte actif – que la reprise du terme polysémique. L'épigramme d'Aper présente ce qu'on pourrait appeler une pointe canonique, facile à identifier ; c'est elle seule qui conduit le lecteur à réinterpréter le sens de *ludere*, mais aussi celui du premier vers du poème.

Par ce retournement, elle provoque un véritable effet de surprise, qui est immédiat.

L'épigramme IX, 15 (à Chloé) se termine comme l'épigramme IX, 82 sur une question, qui constitue le deuxième hémistiche du dernier vers : *quid pote simplicius ?* La pointe est donc de même nature dans ces deux épigrammes : c'est une question finale dans les deux cas, même si sa fonction n'est pas exactement la même. La question n'apporte pas ici une explication par rapport à une affirmation posée dans le corps de l'épigramme, mais elle invite à réinterpréter les termes qui précèdent et à actualiser des sèmes qui font lire l'épigramme comme l'aveu d'une meurtrière. De plus, la question ne comporte pas, dans ce poème, le terme polysémique dans lequel réside le sel de l'épigramme (le verbe *fecisse*) comme c'était le cas dans l'épigramme de Munna. Toutefois, on y trouve un autre terme polysémique, *simplicius*, qui invite le lecteur à remettre en question le sens de l'épigramme de Chloé. La pointe n'a donc pas la fonction d'élucider une énigme, mais de faire réfléchir à la polysémie des mots et à l'aveu qu'ils peuvent comporter, et de surprendre le lecteur. Le processus interprétatif suppose donc d'avoir pris en compte la pointe pour saisir véritablement le sens des mots qui précèdent.

Concernant l'épigramme IV, 34, qui s'adresse à Attale, il faut tout d'abord noter que contrairement aux trois autres épigrammes, elle ne repose pas sur un retournement de sens général du poème et n'oppose pas une interprétation naïve portée par le personnage apostrophé à une seconde interprétation plus critique suggérée par l'énonciateur : tant que le sens à attribuer à *niueam* n'est pas mis au jour, l'épigramme dans son ensemble n'a aucun sens. Ainsi, la pointe attendue n'a pas pour fonction d'apporter un nouveau sens surprenant, mais de donner la clé de l'énigme. Cette pointe est cependant assez difficile à délimiter, voire à identifier. Le dernier mot, *togam*, constitue bien le contexte actif puisque c'est ce substantif que qualifient les deux adjectifs qui constituent le paradoxe ; toutefois, il n'apporte pas d'emblée la résolution de ce paradoxe, et contrairement au dernier mot de l'épigramme adressée à Chloé, il n'est pas polysémique. De fait, ce n'est pas dans *togam*, mais dans *niueam* que réside le sel du poème ; mais si l'on voulait inclure cet adjectif dans la pointe, il faudrait étendre celle-ci à l'ensemble du dernier vers, ce qui paraît difficile dans la mesure où cette brève épigramme n'en compte que deux, ou bien il faudrait considérer que la pointe peut être située ailleurs qu'à l'extrême fin du poème, mais on perd alors toute la notion de pointe, qui est définie justement par sa position conclusive. Toutefois, le substantif *togam* présente bien une caractéristique propre à la pointe, en ce qu'il crée un effet de surprise : cette pointe ne répond pas en effet aux attentes du lecteur, mais au contraire joue avec elles, puisque ce dernier mot tant attendu, qui devrait permettre de saisir ce sur quoi repose la satire, ne permet pas de résoudre l'énigme mais invite le lecteur à tout un travail d'interprétation. On ne peut donc pas, comme pour les autres épigrammes, identifier une pointe, détachée de son contexte préparatoire, qui apporterait un terme éclairant à lui seul tout

le sens du poème et permettant sa compréhension immédiate. Ainsi, cette épigramme correspond mal à la définition de la pointe proposée par Lessing, où ce qui la précède n'occupe qu'un rôle préparatoire ; en effet, c'est *niueam* (le terme polysémique) qui, sans pouvoir constituer, du fait de sa localisation, la pointe, porte toute la charge sémantique de l'épigramme, dont *togam* n'est que le déclencheur.

Dans ces quatre épigrammes, ce que l'on peut identifier comme la pointe a des extensions diverses : se limitant parfois au dernier mot (comme dans l'épigramme IV, 34), elle peut aussi être constituée par le dernier hémistiche (comme en X, 16 ou en IX, 15), ou même par le dernier vers dans son ensemble (IX, 82). Le plus souvent, elle survient au moment où l'attente d'une résolution ou d'une surprise est maximale : la première partie de l'épigramme, qu'elle introduise déjà un paradoxe comme dans l'épigramme portant sur Attale ou qu'elle présente une situation de manière apparemment neutre et objective (en X, 16 et en IX, 15), en fait naître le désir chez le lecteur au moyen d'un effet de suspens issu soit d'une affirmation qui désarçonne, soit d'un contexte qui paraît trop lisse pour ne pas susciter quelque soupçon. L'effet de surprise n'est cependant pas toujours présent dans la pointe : en IX, 82, celle-ci ne vient qu'entériner un retournement déjà opéré dans les vers qui précèdent. S'il est vrai qu'elle ne contient pas systématiquement le terme polysémique central de l'épigramme, la pointe contient en revanche toujours, quitte parfois à se résumer à lui, l'élément apportant le contexte qui active la polysémie de ce terme central, en l'occurrence les mots *togam* (IV, 34), *nouit* (X, 16), *hoc* (IX, 82) et *simplicius* (IX, 15). On ne peut donc pas s'accorder à penser avec Lessing que la première partie de l'épigramme est une simple préparation de la pointe, puisque le terme polysémique central peut à l'occasion se trouver dans le corps du poème, volant, si l'on peut dire, la vedette à la pointe.

REFERENCES

GARDES-TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie-Claude, 1993, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin.

LESSING, Gotthold Ephraim, 1956, « Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten », in : K. Wolfel (éd.), *Lessings Werke*, Frankfurt, Insel.

DLL 13. L. Brouard, J. Delalande, C. Euler, L. Haensler, P. Luthon, F. Pautrat, M. Perraud, M. de Toledo. Jouer avec les mots : Martial.

MESSER, William Stuart, 1941, « Martial IX, 15 », *The Classical Journal*, 36, 226-229.

POUGEOISE, Michel, 2001, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin.

RASTIER, François, CAVAZZA, Marc, ABEILLE, Anne, 1994, *Sémantique pour l'analyse. De la linguistique à l'informatique*, Paris, Masson.

VALLAT, Daniel, 2008, *Onomastique, culture et société*, Bruxelles, Latomus.

VEYNE, Paul, 1964, « Martial, Virgile et quelques épitaphes », *Revue des Études Anciennes*, 66, 48-52.

WOLFF, Étienne, 2008, *Martial ou l'apogée de l'épigramme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.