

LES MOTS DU BESTIAIRE. JEUX ÉTYMOLOGIQUES  
EN PAROLES ET EN IMAGES

Les jeux de mots ou sur les mots constituent un vaste secteur de la culture antique. Ils offrent bien sûr d'innombrables ressources à toutes sortes de plaisanteries et de sarcasmes, mais ils permettent aussi de construire des énoncés ingénieux, voire énigmatiques, et de donner à penser. On notera à ce propos que la frontière entre le jeu de mots, la paronomase et l'explication étymologique est ténue dans l'Antiquité : on a affaire à un *continuum* entre deux pôles, dont l'un serait le jeu ludique sur le signifiant et l'autre l'analyse étymologique prétendant mettre au jour la véritable signification des mots. Ces réflexions ou spéculations sur les mots et sur leurs motivations constituent l'une des composantes des discours et savoirs antiques sur les animaux. Nous restreindrons notre enquête aux jeux étymologiques intéressant les animaux, en nous concentrant sur la contrepartie visuelle de ces jeux de langage, sur leur mise en image, qui complique encore la donne : on représente une chose pour en signifier ou en désigner une autre, une substitution de signifié ou de référent qui nécessite, pour être comprise et déchiffrée, d'en passer par le langage et de réfléchir sur les mots. On trouve à propos des animaux de tels jeux de mots en images dans deux types de contexte bien différents, suivant que le point de départ est fourni par un anthroponyme ou par un zoonyme. Le premier cas est celui des nombreux *cognomina* puisés dans le lexique des espèces animales, qu'il s'agisse directement de zonymes employés comme sobriquets ou bien de substantifs dérivés de zonymes. Nous verrons que

la référence animale reste toujours présente et que ce type de nom propre était très facilement remotivé et resémantisé, l'« image onomastique » ne constituant qu'un cas particulier de cette remotivation. Les jeux de mots en image sur les zoonymes sont d'une tout autre complexité, et peuvent toujours être révoqués en doute. Il nous semble cependant qu'ils gagnent en vraisemblance une fois considérés la fréquence et le caractère somme toute banal des jeux sur les *cognomina*, qui nous occuperont dans un premier temps.

## 1. LES COGNOMINA, UN VASTE CHAMP OFFERT À L'ANALYSE ÉTYMOLOGIQUE

Avant d'en venir aux *cognomina*, il importe de dire quelques mots rapides sur l'importance de l'étymologie dans les cultures grecque et romaine. L'étymologie, pour les Anciens, n'est pas seulement une quête de l'origine des mots,<sup>1</sup> c'est surtout une procédure d'explication et d'interprétation des mots, interprétation qui peut également emprunter d'autres voies, notamment celle de la synonymie.<sup>2</sup> Dans l'Antiquité, la cible privilégiée, mais non exclusive, de l'étymologie est le nom propre<sup>3</sup>: alors qu'en fonction prototypique référentielle, le nom propre n'a pas de sens, il n'en entretient pas moins des rapports complexes avec le lexique, dont il tire souvent son origine et des termes duquel il est volontiers rapproché, à tort ou à raison.<sup>4</sup> La démarche étymologique consiste ainsi à restituer au nom propre, à l'intérieur même de l'acte de référence, une valeur sémantique.<sup>5</sup> Un tel processus est à l'œuvre très tôt, dès l'épopée homérique,<sup>6</sup> et on a pu également montrer le rôle générateur que jouait l'interprétation étymologique des noms propres dans l'invention de nombreux mythes.<sup>7</sup> Le degré de sophistication et de complexité de l'opération est très variable, suivant que le nom propre entretient avec les termes du lexique des rapports plus ou moins directs ou évidents. Le résultat de l'opération est un emploi signifiant du nom propre, qui se superpose à l'acte de référence.

Les *cognomina* latins offraient un vaste champ à l'analyse étymologique. Cela

1 Par ex. Quint., *Inst.*, 1.6.28: *Etymologia (...) uerborum originem inquirit.*

2 Voir en particulier Peraki-Kyriakidou 2002.

3 Salvatore 1987. Voir en particulier Arist., *Rh.*, 2.1400b et Cic., *De or.*, 2.257.

4 Il n'y a pas lieu d'entrer ici dans le détail des problèmes théoriques que posent les noms propres ; on se contentera de renvoyer aux travaux classiques de Kleiber 1981 ; Kripke [1980] 1982 ; Gary-Prieur 1994 ; Jonasson 1994 ; Wilmet 1995. Plus particulièrement sur la question des noms propres en latin, voir Orlandini 1995.

5 Pour une réflexion d'ensemble sur cette question et pour une étude du procédé chez Martial, voir Vallat 2008.

6 Salvatore 1987: 13-52 ; Tsitsibakou-Vasalos 2007.

7 Scheid/Svenbro 2014.

s'explique d'abord par le fait qu'ils étaient à l'origine de simples sobriquets, tantôt élogieux, tantôt péjoratifs, qui visaient à faciliter l'identification d'un individu en mettant en valeur ce qui le distinguait des autres membres de sa famille.<sup>8</sup> Par exemple, de nombreux *cognomina* étaient tirés de particularités physiques, comme Longus, « le grand », Rufus, « le roux », Plautus, « aux pieds plats », Pansa, « au gros ventre », Cicero, « qui a une verrue en forme de pois chiche » ou « qui a le nez fendu en forme de pois chiche » etc. C'est un autre ensemble de *cognomina* qui vont nous intéresser ici, ceux qui étaient tirés du lexique zoologique et qui étaient en vogue dès l'époque républicaine.<sup>9</sup> Il peut s'agir soit directement de zoonymes, soit de substantifs dérivés de zoonymes. I. Kajanto, dans ses relevés, compte environ 120 zoonymes, auxquels s'ajoutent toutes les formes qui en sont dérivées ; ceux qui reviennent le plus fréquemment sont Aper, Aquila, Capreolus, Leo, Taurus, Vitulus et Vrsus, que l'on rencontre à la fois à Rome, en Italie et dans les provinces occidentales.<sup>10</sup> Ces *cognomina* pouvaient être élogieux, neutres ou dépréciatifs suivant l'espèce considérée et le contexte, et des raisons variées ont pu présider à leur choix ;<sup>11</sup> il est cependant probable que nombre d'entre eux esquissent un rapprochement, au physique ou au moral, entre l'animal choisi et le porteur du *cognomen*, suivant un procédé qui est à la fois métonymique et métaphorique : métonymique, dans la mesure où l'animal

8 Nous ne pouvons pas reprendre, dans le cadre restreint de cette contribution, les nombreux problèmes que pose l'histoire des *cognomina*, à commencer par la chronologie de l'apparition des différents types de *cognomina* ; sur cette question et ces débats, voir Alföldy 1966 ; Nicolet 1977: 53-54 ; Kajanto: 1977 ; Montanari 2009: 185-219 ; Solin 2009 ; Badel 2021. En particulier, l'énigme au moins apparente des *cognomina* moqueurs a fait couler beaucoup d'encre, pour comprendre comment et pourquoi, dans une société aussi hiérarchisée que la Rome républicaine, les personnages les plus en vue se sont retrouvés affublés de sobriquets parfois peu flatteurs, et comment et pourquoi leurs descendants les ont pieusement conservés, au point d'en faire des noms héréditaires, bref comment et pourquoi des sobriquets parfois infamants et qui, pour citer Macrobe (*Sat.*, 1.6.28), semblent « constituer plus une offense qu'une marque d'honneur », *contumelias quam honori propiora*, ont pu devenir une marque d'illustration sociale. Il est probable qu'un certain nombre de *cognomina* animaux entraient dans cette catégorie. Sur ces *cognomina* péjoratifs, dont la proportion est discutée (selon l'évaluation d'I. Kajanto, ils représenteraient environ un quart de l'ensemble des *cognomina* : Kajanto 1965: 132), voir Cèbe 1966: 153-157 ; Corbeil 1996: 57-98 ; Montanari 2009: 204-219 ; Badel 2021: 180-183.

9 Voir Kajanto 1965: 86-87 et Solin 2009: 267. On peut prendre l'exemple célèbre de L. Cornelius Lentulus Lupus, le consul de 156, tant décrié par Lucilius. Il vaut mieux laisser de côté le *cognomen* Cicurinus des Veturii, attesté entre 494 et 368, si ingénieuse que soit la proposition d'E. Montanari : voir Montanari 2009: 206, qui s'appuie sur une glose de Festus (30 L.: *cicur ex apro et scrofa domestica*) ; comme E. Montanari lui-même le fait remarquer, le rapprochement entre *Cicurinus* et *cicur*, proposé par Varron (*Ling.*, 7.91), quoique en un autre sens, est une parétymologie.

10 Kajanto 1965: 325-334. Pour le cas particulier de la Gaule Narbonnaise et des provinces alpines, voir l'étude de Forier 2001, qui porte sur tout le système onomastique, y compris indigène, et non sur les seuls *cognomina*. Sur le cas encore plus particulier de la paire *Lupus/Vrsus*, voir Solin 1990: 73-76.

11 Voir à ce sujet les réflexions de Kajanto 1965: 84-88.

tout entier vaut pour l'une de ses caractéristiques physiques ou comportementales, métaphorique dans la mesure où il y a transfert de l'animal à l'homme.

En devenant dans la noblesse des noms patronymiques héréditaires, permettant notamment de distinguer les différentes branches d'une *gens*,<sup>12</sup> les *cognomina* ont très tôt perdu leur valeur sémantique, même si celle-ci restait sans doute perceptible et pouvait être au besoin réactivée.<sup>13</sup> Les choses se compliquent encore lorsqu'à partir du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., le *cognomen* tend à devenir, ou à redevenir, non plus un patronyme, mais un nom individuel distinctif, ce qui assure à son choix une bien plus grande liberté.<sup>14</sup> Il est cependant très difficile de mesurer la part que le sémantisme des *cognomina* jouait dans ces choix, tant les critères pouvaient en être multiples. Lorsque des parents donnaient à leur enfant le *cognomen* d'Aper, il n'est pas impossible que l'étymologie du nom propre ait joué parfois un rôle, mais rien ne permet d'affirmer que c'était toujours ni même souvent le cas.<sup>15</sup> En revanche, il était toujours possible, si le besoin s'en faisait sentir, de réactiver la valeur sémantique du mot Aper. En particulier, les *cognomina* offraient un champ de possibilités presque infini à la moquerie et au sarcasme.<sup>16</sup> Cicéron rapporte ainsi que Scipion se serait moqué d'un certain Asellus, qui se vantait d'avoir parcouru dans ses campagnes militaires toutes les provinces de la République, en citant le proverbe: « faute de bœuf, mène un âne », *agas asellum*.<sup>17</sup> Les plaisanteries de Cicéron sur le nom de son adversaire Verrès – il s'agit cette fois d'un *nomen*, et non d'un *cognomen* – sont restées célèbres. Outre l'invective politique, la comédie, la satire et l'épigramme ont également eu volontiers recours à l'emploi signifiant des *cognomina*. Ce serait cependant une erreur de penser que tous les emplois signifiants des *cognomina* ressortiraient à une volonté de dénigrement et seraient l'une des plus claires manifestations de l'*Italum acetum*, ce penchant censément latin à la plaisanterie brutale et offensante, au mot d'esprit corrosif et dénigrant, par opposition au « sel attique », *sal Atticum*, plus subtil, plus spirituel et plus respectueux.<sup>18</sup>

En effet, l'emploi signifiant des *cognomina* peut être également le fait non d'un

12 Sur ce processus, voir Nicolet 1977: 53-54 et Kajanto 1977: 66.

13 Uría 2006: 16-17.

14 Sur cette évolution, voir Salway 1994: 127-130 ; voir aussi Nicolet 1977: 53-54 et 57-58. On distinguera les *cognomina* donnés à la naissance des *cognomina*, ou *agnomina*, adoptés plus tard, pour le prestige ou à des fins électoralistes (voir par ex. Cic., *Fam.*, 15.20.1, cité dans Nicolet 1977: 54).

15 Voir à ce propos les remarques de Kajanto 1965: 84-88.

16 Parmi une abondante littérature, voir en particulier Cèbe 1966: 129-141 et 153-169 ; Corbeill 1996: *passim* ; Uría 2006 ; Beard 2014: 99-155 ; Montlahuc 2019: *passim*.

17 *De or.*, 2.257.

18 Paoli 1958<sup>8</sup>: 233-242. Pour l'expression *Italum acetum*, voir Hor., *Sat.*, 1.7.32 ; pour le *sal Atticum*, voir Cic., *Orat.*, 89.30.

adversaire, mais du porteur du nom lui-même, qui se défend des interprétations malveillantes de son *cognomen* ou choisit de s'en amuser. Les deux cas de figure sont illustrés par les *Res rusticae* de Varron, un dialogue dont les participants portent souvent des *cognomina* en rapport avec les sujets abordés, ce qui en fait comme au théâtre des sortes de noms-titres.<sup>19</sup> Au livre II, l'expert de la chose agricole Cn. Trémélius Scrofa rend raison du *cognomen* de sa famille par une anecdote étiologique valorisante concernant son grand-père, qui aurait exhorté ses troupes à repousser un assaut contre le camp en déclarant qu'il aurait tôt fait de repousser les ennemis « comme une truie ses goretts », *ut scrofa porcos* ;<sup>20</sup> le *cognomen* Scrofa, loin d'indiquer une quelconque affinité porcine, devient ainsi une sorte de *cognomen ex uirtute* ou *ex uictoria*, porté par un glorieux ancêtre qui joue le rôle de fondateur, d'archétype et qui a transmis à ses descendants l'illustration qu'il s'est acquise.<sup>21</sup> Un passage des *Saturnales* de Macrobe donne une interprétation nettement moins glorieuse du *cognomen* Scrofa: le Trémélius qui le premier reçut le *cognomen* de Scrofa l'aurait acquis en dissimulant dans le lit où sa femme était alitée le cadavre d'une truie appartenant à son voisin et mise à mort de façon délictueuse par sa propre domesticité, avant de se montrer aussi galant que rusé en jurant qu'il n'y avait pas d'autre truie dans sa propriété que celle qui était étendue là sous les couvertures.<sup>22</sup> Ce que ces deux histoires ont en commun, c'est de récuser implicitement l'explication du *cognomen* animal par la ressemblance individuelle au profit d'un autre facteur explicatif, qui est le hasard.<sup>23</sup> Elles ressortissent l'une et l'autre à cette « tendance étiologique » qui est l'un des traits saillants de la culture romaine et dans laquelle s'inscrit la démarche étymologique présidant aux emplois signifiants des *cognomina*.<sup>24</sup> Dans le même livre II, un certain Vaccius se contente en revanche de s'esclaffer, en prenant la parole en ces termes: *In quo quidem, inquit Vaccius, meae partes, quoniam boues ibi*, « C'est à moi de parler,

19 Agache 1998: 209.

20 2.4.1-2.

21 Voir Nicolet 1977: 51, à propos de la transmission du *nomen gentilicium*. M. Lentano va jusqu'à parler de « mythe de fondation » à propos de l'explication que donne Suétone (*Ner.*, 1.1) du *cognomen Ahenobarbus* : Lentano 2018: 183.

22 Macrob., *Sat.*, 1.6.30. Il y a en fait un jeu subtil sur les prépositions, la truie est cachée « sous les couvertures », *sub centonibus*, tandis que Trémélius, dans son serment, emploie l'expression plus ambiguë *in centonibus*.

23 Voir Macrob., *Sat.*, 1.6.29: *Nec honor nec iniuria sed casus fecit haec nomina*, « Ce n'est pas une marque d'honneur ou d'infamie, mais le hasard qui fut à l'origine de ces surnoms » (trad. C. Guittard, Paris, 1997). On est proche ici du fonctionnement de l'*omen*, qui semble se présenter fortuitement.

24 L'expression « tendance étiologique » est de C. Nicolet (Nicolet 1977: 54, n. 1). On notera à ce propos que tous les *cognomina* n'étaient pas transparents : pour un bel exemple d'enquête étiologique complexe sur un *cognomen*, voir Suet., *Galb.*, 3.1.

puisqu'il y a des vaches là-dedans ». <sup>25</sup> Dans le livre III, Varron, de l'aveu même d'un des personnages du dialogue, <sup>26</sup> s'amuse à réunir toute une volière en la personne de L. Cornelius Merula (le Merle), de Fircellius Pauo (le Paon), de Minucius Pica (la Pie) et de M. Petronius Passer (le Moineau). <sup>27</sup> Cette volière est rassemblée autour d'un spécialiste de l'observation des oiseaux, l'augure Appius Claudius Pulcher. Comme l'a bien remarqué J. Linderski, <sup>28</sup> Varron joue ici avec les règles de l'art augural : en plaçant deux personnages à nom d'oiseau à gauche de l'augure, et deux autres à sa droite, il suit un principe de distribution qui a une importance cardinale dans l'art augural, même si les espèces concernées ne sont pas les espèces attendues. Survient alors Pantuleius Parra (l'Engoulevent ?), un personnage qui, non content d'apporter des nouvelles inquiétantes, porte le *cognomen* d'un oiseau de mauvais augure, mal identifié au demeurant. <sup>29</sup> Point d'intention dénigrante ici, juste un sourire, doublé de la conviction tout à fait sérieuse que les activités rustiques étaient jadis pourvoyeuses de prestige et qu'elles n'auraient jamais dû cesser de l'être. <sup>30</sup>

## 2. LES « IMAGES ONOMASTIQUES »

Venons-en maintenant aux jeux d'images qu'autorisent ces emplois signifiants des *cognomina*. Il s'agit de ce que Tullia Ritti a justement appelé des « images onomastiques », <sup>31</sup> qu'on aurait pu également appeler des « images anthroponymiques ». Pour ne prendre qu'un exemple, souvent reproduit, l'autel funéraire d'un certain Ti(berius) Octavius Diadumenus, s'orne ainsi d'une représentation en relief du *Diadoumenos* de Polyclète, l'athlète en train de ceindre sa tête du bandeau de la victoire. <sup>32</sup> Ces jeux d'images ont été relevés dès le XIX<sup>e</sup> siècle, sinon avant ; <sup>33</sup> ils ont en général été considérés avec sévérité, comme le témoignage d'une ingéniosité vaine, froide et puérile. Il faut ensuite attendre les années 1970, avec les études approfondies

25 2.5.2.

26 3.2.2: *Recipis nos, inquit, in tuum ornithona, ubi sedes inter aues ?*, « Veux-tu nous accueillir dans ta volière, où tu es assis au milieu des oiseaux ? » (trad. C. Guiraud, 1997).

27 3.2.

28 Linderski 1989: 53-55 ; voir aussi Agache 1998: 206-208.

29 III, 5, 18. Sur l'identification de la *parra*, qui pourrait être un engoulevent, voir Nisbet - Rudd 2004: 321 (*ad Hor., Carm.*, 3.27.1).

30 Voir en ce sens Agache 1998: 211.

31 Ritti 1973-1974 et Ritti 1977: *passim*.

32 *CIL* VI, 10035 = *CIL* XIV, \*286g = *AE* 1991, 77. Cet autel en marbre, d'époque julio-claudienne, est aujourd'hui conservé dans les Musées du Vatican (inv. n° 1147). Voir Kleiner 1987: n° 1, 97-98 et pl. I, 1-4.

33 Welcker 1828<sup>2</sup>: 135-136 ; Stephani 1849: 15-28 ; Martha 1884: 230 ; Gatti 1887: 114-121. Voir aussi McCartney 1919.

de Tullia Ritti, pour voir apparaître une approche plus positive de ces jeux d'images ; en s'appuyant sur un inventaire plus systématique des occurrences, Tullia Ritti en a également proposé une interprétation globale.<sup>34</sup> Le dossier a été depuis ponctuellement enrichi, notamment par une étude de Silvio Panciera sur laquelle nous reviendrons.<sup>35</sup> Tullia Ritti a bien montré que ces « images onomastiques » apparaissent d'abord dans le monde grec, quoique avec une certaine parcimonie.<sup>36</sup> On les trouvait, si l'on en croit les *Cavaliers* d'Aristophane,<sup>37</sup> sur des sceaux privés, on les rencontre aussi dans le domaine funéraire, où elles s'appuient sur la tradition bien établie des animaux gardiens de tombe, dont elles constituent comme une motivation secondaire,<sup>38</sup> ainsi que sur quelques décrets publics honorifiques, tel le décret athénien de 354-353 en l'honneur de Moschos de Naucratis.<sup>39</sup> On mentionnera également une unique représentation d'épisme dans la céramique attique à figures noires.<sup>40</sup> Sur quelques monnaies, enfin, l'image ne renvoie pas à un individu, mais au nom de la cité émettrice.<sup>41</sup> Les images onomastiques sont mieux attestées dans le

34 Ritti 1973-1974 et Ritti 1977 ; voir aussi Sanders 1970 (= Sanders 1991: 87-110) ;

35 Voir *infra*. On ajoutera également à l'inventaire de Tullia Ritti une mosaïque tunisienne d'Uzzita (Salomonson 1964 : fig. 18, n° 39), si l'on suit l'interprétation de Salomonson 1964: 38. Datée de la première moitié du III<sup>e</sup> siècle, cette mosaïque pavait le sol de thermes privés ; un lion doté d'une tête aux traits humains (avec une moustache) y est figuré, accompagné de l'inscription placée au-dessus: O LEO PRAESVMSISTI EXPEDISTI DEDICASTI. Elle est aujourd'hui conservée dans l'Antiquarium de Carthage.

36 Ritti 1977: 360-363.

37 Ar., *Eq.*, 951-954, avec un jeu de mots sur δῆμος, le « peuple » et δημός, la « graisse ».

38 Les animaux concernés sont le lion et le chien. Lion de la tombe de Léonidas aux Thermopyles : Hdt., 7.225 (cf. *Anth. Pal.*, 7.344 [Simon., fr. 110 Bergk], s'il s'agit bien du même personnage). Lionne de la tombe de l'hétaïre *Leaina*, torturée à mort à la suite de la conjuration d'Harmodios et d'Aristogiton : Paus., 1.23.2 ; Plin., *HN*, 34.72. À ces témoignages littéraires, on ajoutera la stèle d'un certain Léon de Sinope, datée du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., sur laquelle est représenté un lion assis (Athènes, Musée national, inv. n° 770): voir Koch 1984: 63, avec la fig. 7. Stèle d'Apollodoros et de *Lakon*, fils de *Lakon*, ornée d'un splendide relief représentant un chien de chasse *laconien*, fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (Bâle, Antikenmuseum, inv. n° Kä 206): Freyer-Schauenburg 1970 et Woysch-Méautis 1982: n° 302, p. 128, pl. 47. Je n'ai pas retenu les « images onomastiques » qui n'impliquent pas des animaux.

39 Décret en l'honneur de Moschos, sur lequel était sculpté l'image d'un veau : *IG II/III*<sup>2</sup>, 135 ; cf. décret de Délos en l'honneur de Scipion l'Africain, sur lequel était figuré un *scipio*: *IG*, XI, 4, 712.

40 Coupe attique à figures noires, attribuée au peintre de Nikosthénès et trouvée à Tarquinia (Tarquinia RC 2066 = *ABV*<sup>2</sup> 126, n° 23a): le géant Kyknos, fils d'Arès, porte un bouclier dont l'épisme est un cygne ; voir Chase 1902: 80 ; Spier 1990: 123-124 ; Lissarrague 2009. Une telle image parlante est un *unicum* en ce qui concerne les épismes représentés sur la céramique attique. Pour un usage similaire, voir le géant Kantharos sur la frise nord du Trésor de Siphnos à Delphes, dont le casque s'orne d'un cimier en forme précisément de canthare : Boardman 1978: fig. 212, 1 ; Spier 1990: 124, n. 185.

41 Voir les célèbres monnaies en électron et en argent de Phocée où figure sur le droit un phoque, ou encore les monnaies de Léontinoi à tête de lion : Jenkins 1972: 35 et fig. 49-



monde romain, où le système des *cognomina* leur conférait une assise solide.

On peut distinguer le cas où l'image se substitue au *cognomen* de celui où elle se contente de le redoubler. La substitution de l'image au nom propre est rare, sauf sur les monnaies, qui en constituent d'ailleurs les exemples les plus anciens. Les magistrats chargés de la supervision des frappes monétaires ont en effet pris l'habitude de parfois joindre à la mention de leur nom un symbole onomastique.<sup>42</sup> Prenons le cas de L. Antestius Gragulus, triumvir monétaire en 136 av. J.-C., qui a pour *cognomen* le nom latin du choucas ;<sup>43</sup> son nom, qui garantit la bonne qualité de la frappe, figure tantôt sous la forme complète, quoique répartie entre le droit et le revers, de L. Antes(tius) Grag(ulus), tantôt avec les seuls *praenomen* et *nomen*, dans le cas des pièces de bronze ; au revers de ces dernières apparaît un oiseau, posé sur une proue de navire, qui semble bien se substituer au *cognomen* Gragulus, « le Choucas » (fig. 1).<sup>44</sup>

Le détail de la proue est intéressant, car il rappelle un passage de Pline sur l'origine du *cognomen* *Buteo* porté par une branche de la *gens Fabia*, qui s'expliquerait par le présage fourni par un *buteo* venu se poser sur le navire commandé par un membre de cette famille ;<sup>45</sup> on peut se demander si une histoire semblable n'avait pas été forgée pour expliquer le surnom Gragulus. Il arrive cependant aussi que l'image ne fasse que redoubler la mention du nom, comme dans le cas plus tardif de Quintus Voconius Vitulus, le monétaire d'Octavien de l'année 40, sur les émissions duquel l'image d'un veau vient redoubler la mention du *cognomen* (fig. 2).<sup>46</sup>

Le même procédé se retrouve sur certaines dédicaces. Selon Plutarque, Cicéron aurait refusé d'abandonner son *cognomen* au moment d'entrer dans la carrière politique, malgré les instances de certains de ses amis qui le jugeaient inapproprié ; il se serait également amusé à substituer la représentation graphique d'un pois chiche à la mention de son *cognomen* sur une coupe en argent offerte à la divinité au moment de sa questure en Sicile.<sup>47</sup> Ce passage de Plutarque a été depuis longtemps rapproché

50, 146 et fig. 361. Là encore, les animaux sont loin d'être les seuls pourvoyeurs d'images onomastiques, de « types parlants » : Rebuffat 1996: 168 ; on pense à la pomme et au coing, symboles monétaires de Mélos au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., au céleri de Sélinonte, ou encore à la rose de Rhodes : Jenkins 1972: respectivement 90, fig.183, 72, fig. 137, 134, fig. 301 et 685.

42 Ritti 1977: 307-308 (10 exemples d'époque républicaine recensés).

43 Arnott 2007: 58-59 (s.v. « Graukalos »).

44 RRC 238/2-3a-f = BMCRR 980-981.

45 Plin., *HN*, 10.23. Les émissions monétaires un peu plus tardives (102 av. J.-C.) d'un C. Fabius Buteo portent elles aussi justement un oiseau, même s'il n'est pas représenté posé sur un navire, mais devant les chevaux tirant le bige de *Victoria* : RRC 322/1a-b ; voir Pérez 1986: n. 123, p. 221.

46 RRC 526/1-4. Voir Pérez 1986: 81 et 124.

47 Plut., *Vit. Cic.*, 1 (cf. *Apophtegmes de rois et de généraux*, *Mor.*, 204E).



d'un grand brasero rectangulaire en bronze, trouvé dans les thermes de Stabies à Pompéi et daté du milieu du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. ; bien en vue sur la face extérieure de son support est représentée en haut relief une génisse, avec, à gauche de l'animal, le nom du donateur, M. Nigidius, et à droite l'abréviation *p(ecunia) s(ua)* (fig. 3).<sup>48</sup>

Il s'agit de toute évidence du même personnage qui a offert aux thermes du Forum, outre un brasero semblable, trois bancs, cette fois sous son nom complet, M. Nigidius Vaccula. Il y a en plus un banc dont les pieds, en forme de patte de bovin, sont surmontés d'une tête de vache,<sup>49</sup> comme si l'objet lui-même avait été transformé de façon quelque peu tapageuse en manifeste onomastique.

Plus récemment, Silvio Panciera a attiré l'attention sur une mosaïque d'Aquilée datée du milieu du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., qui porte l'inscription L(ucius) Ceius, accompagnée de la représentation d'un paon, qui doit valoir pour le *cognomen* Pavo (fig. 4).<sup>50</sup>

Silvio Panciera propose d'y voir le nom du mosaïste,<sup>51</sup> alors que M. Donderer se refuse à trancher entre le mosaïste et le commanditaire du pavement, à savoir le propriétaire de la *domus*.<sup>52</sup> Dans tous ces cas, il s'agit sans doute d'une substitution amusante, facile à décoder en raison de la présence du *praenomen* et du *nomen*.

Plus cryptique est le cas rapporté par Pline l'Ancien de deux architectes ou sculpteurs laconiens, Saura et Batrachos, qui auraient fait graver sur les tores des colonnes ou les volutes des chapiteaux (*in columnarum spiris*) du temple de Jupiter Stator (ou de Junon ?), à l'intérieur des Portiques d'Octavie, un lézard et une grenouille, faute de pouvoir faire figurer leur nom dans l'inscription dédicatoire du temple.<sup>53</sup> Qu'il s'agisse d'une histoire véridique ou plus probablement d'une étymologie fictive suscitée par la présence inhabituelle, dans le décor du temple, d'un lézard et d'une grenouille, la substitution prend ici tout son sens, puisqu'elle vise à contourner une interdiction qui rejetait dans l'anonymat les architectes et les artistes en réservant au seul magistrat responsable de la construction et de la dédicace du temple le droit de laisser son nom à la postérité.<sup>54</sup>

Plus souvent, l'image onomastique vient redoubler la mention du *cognomen*. Comme on l'a vu, ce cas est déjà illustré sur certaines frappes monétaires. Rostovtzeff

---

48 *CIL* X 8071, 48. Cooley-Cooley 2004: 81 (D 108a) ; Berry 2007: 152 ; Beard 2008: 316, fig. 84. Ce brasero est aujourd'hui au Musée archéologique de Naples. Sur les Nigidii, une famille capouane liée à l'artisanat du bronze, voir Lós 1992: 273-274.

49 *CIL* X 818. Voir Cooley 2012: 288-290 et fig. 2.35 et 2.36.

50 Panciera 1980 = Panciera 2006: II, 1858-1862.

51 On comparera avec une lampe trouvée en Égypte (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.) et conservée au British Museum, qui est décorée d'une souris et qui porte l'inscription *MVS* ; Mus pourrait être le nom de l'artisan, si l'on suit l'hypothèse de D. Bailey: Bailey 1975: n° Q 680, pl. 2, 114.

52 Donderer 1986: 222 et 1989, 136-137.

53 Plin., *HN*, 36.42.

54 Gros 1976: n. 2, p. 53.

a pu montrer que cette pratique avait été reprise dans les couches plus modestes de la société, sur les « tessères des particuliers ». <sup>55</sup> On la retrouve dans le domaine funéraire à la fin de la République, puis sous l'Empire, à une époque où le *cognomen*, comme nous l'avons rappelé, est devenu un nom individuel et distinctif. Ces monuments funéraires ont été inventoriés par Tullia Ritti et par Silvio Panciera. <sup>56</sup> On a ainsi conservé deux plaques provenant d'un monument funéraire de Formies, daté de la première moitié du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. ; l'une porte le nom du titulaire de la tombe, un certain C. Caesius Catulus, *equus*, l'autre s'orne d'une représentation de chien de petite taille, *catulus* en latin, dans laquelle il est tentant de reconnaître une image onomastique, même si l'on ne peut pas exclure qu'il s'agisse d'un animal familier, particulièrement chéri par son maître. <sup>57</sup> Il est plus difficile d'invoquer cette possibilité lorsque ce sont des souris qui sont représentées ; c'est le cas sur une stèle datée du milieu du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. et conservée au Musée des Thermes de Dioclétien, qui est le monument funéraire d'un affranchi, un certain M. Gavius Amphion Mus (fig. 5), ou encore sur un cippe provenant de la Via Appia, dont l'inscription mentionne cette fois un certain Publius Decumius Philomusus Mus. <sup>58</sup>

La souris est cette fois-ci l'image onomastique non du *cognomen*, mais du *signum* ; on notera dans le second cas que le *signum* est un abrègement sans doute humoristique du *cognomen* d'origine grec *Philomusus*, humour redoublé par l'image onomastique.

Il existe cependant des images onomastiques plus complexes, comme sur l'autel bien connu d'un certain Titus Statilius Aper. Il s'agit d'un monument funéraire aux dimensions imposantes – un peu moins d'1,90 m – ; trouvé à Rome, il est aujourd'hui conservé au Musée du Capitole. <sup>59</sup> Diana Kleiner le date, pour des raisons stylistiques, de la fin du règne de Trajan ou du début de celui d'Hadrien (vers 117-120 ap. J.-C.). <sup>60</sup> L'emploi signifiant du nom propre, prolongé par l'image, est rendu certain par un *carmen* épigraphique qui fournit comme le mode d'emploi de l'ensemble. L'inscription funéraire est en fait dédoublée : l'épithaphe sous forme de dédicace faite par les parents du défunt est surmontée par un *carmen* épigraphique de quatre vers, gravé en caractères de plus petites dimensions, qui entretient des rapports étroits

55 Rostovtzeff 1902.

56 Voir *supra*, p. 144-145.

57 MGR, 1968: 372, n° 31. Voir Ritti 1977: 294, n° 45.

58 M. Gavius Amphion Mus: CIL VI 38411 ; Musée des Thermes de Dioclétien : voir Friggeri - Granino Cecere - Gregori 2012: 467, n° VII, 21. Publius Decumius Philomusus Mus : CIL VI 16771a. Voir Ritti 1977: 301, n° 59 et 302, n° 60.

59 Rome, Museo Capitolino, inv. n° 209. L'autel a été trouvé sur le Janicule, près de la Porta S. Pancrazio.

60 Kleiner 1987: n° 83, 213-216 et pl. XLVI.

avec la scène figurée.<sup>61</sup>

Quelle est la fonction précise de ces images onomastiques en contexte funéraire ? Il convient tout d'abord de ne pas exagérer leur ingéniosité. Rien ne prouve qu'elles étaient conçues comme particulièrement sophistiquées, ni qu'elles étaient destinées à faire étalage d'ingéniosité. Les *cognomina* Catulus, Aper et Mus ont un contenu sémantique transparent ; remonter du nom propre Aper à la signification du substantif *aper*, *apri* m. constitue ainsi la forme la plus simple de *notatio*, pour reprendre le terme cicéronien. Au demeurant, l'étude étymologique des noms propres, *origines nominum*, relevait au dire de Quintilien de l'enseignement élémentaire, celui du *grammaticus*.<sup>62</sup> De la même façon, substituer mentalement au nom Aper une image de sanglier pour mieux s'en souvenir est considéré par Quintilien comme l'un des procédés mémnotechniques les plus aisés, puisqu'« il suffit de fixer dans sa mémoire l'origine de ces noms ».<sup>63</sup> Quant aux plaisanteries reposant sur la resémantisation des *cognomina*, sur le modèle des plaisanteries de Cicéron sur Verrès-le Verrat,<sup>64</sup> sans oublier son comparse Apronius-le Sanglier,<sup>65</sup> elles étaient jugées excessivement faciles, froides et peu spirituelles par beaucoup, au moins à compter du début de l'époque impériale ; il est vrai qu'un changement non seulement de mode et de goût, mais aussi de régime politique était intervenu dans l'intervalle.<sup>66</sup> C'est ainsi que le bien nommé Marcus Aper reproche à Cicéron, dans le *Dialogue des orateurs* de Tacite, une « bouffonnerie repoussante et inepte », *foeda et insulsa scurrilitas*, avant de citer le fameux *ius uerrinum*, qui est à la fois le droit tel que le rendait Verrès et un « jus de porc », bref le droit assaisonné à sa sauce par un personnage véreux.<sup>67</sup> La position de Quintilien est plus mesurée, puisqu'il défend, non sans quelques réserves, l'*urbanitas* de Cicéron face à des détracteurs qu'il qualifie de calomniateurs.<sup>68</sup> Il n'en préfère pas moins aux plaisanteries « tirées des noms », *quae a nominibus trahuntur*, c'est-à-dire inspirées par l'onomastique, les mots d'esprit « qui se fondent sur la nature des choses », *quae trahuntur ex ui rerum*, lesquels sont jugés « plus percutants », *acriora*, et « de meilleure tenue », *elegantiora* ; les premières, dont les saillies de Cicéron contre Verrès fournissent le modèle presque obligé, entrent pour leur part aux yeux de Quintilien dans la catégorie ambivalente des traits d'esprit qui sont « en général

61 *CIL* VI, 1975 = *CLE* 441 = *ILS* 7737 = Courtney 1995, n° 176.

62 1.4.25. Les exemples que prend Quintilien sont bien des *cognomina*.

63 Quint., *Inst.*, 11.2.30-31.

64 Par ex. Cic., *Verr.*, 2.1.121 ; 2.2.191 ; 2.4.57 et 95.

65 Sur Apronius, voir par ex. Cic., *Verr.*, 2.3.22-23.

66 Sur ce changement, voir Montlahuc 2019 : *passim*, spéc. 396-407.

67 Tac., *Dial.*, 22.5-23.1 ; cf. Cic., *Verr.*, 2.1.121.

68 Quint., *Inst.*, 6.3.3-5.

froids », mais qui « n'en sont pas moins parfois acceptables », *saepius frigida, aliquando tamen recipienda*.<sup>69</sup> Aper-le Sanglier n'en poursuit pas moins sa facile carrière dans la littérature latine, notamment dans les *Épigrammes* de Martial, où l'hésitation entre le nom propre et le nom commun autorise un glissement plaisant d'un plat recherché à un convive grossier :<sup>70</sup>

*Non cenat sine Apro noster, Tite, Caecilianus:  
bellum conuiuam Caecilianus habet.*

Lami Caecilianus ne dîne jamais, Titus, sans Sanglier.  
C'est un joli convive que Caecilianus a là.

Le *cognomen* Aper fournit même un *omen imperii*, très probablement inventé, dans la *Vie de Carus, Carin et Numérien* de l'*Histoire Auguste*. Il s'agit d'une prophétie adressée à Dioclétien par une druidesse gauloise, où l'on retrouve l'ambiguïté constitutive du langage oraculaire : *eris imperator, cum Aprum occideris*, « tu seras empereur quand tu auras tué le Sanglier ». L'ambivalence du terme *Aper/aper* permet de conditionner l'accession de Dioclétien à l'empire soit à un exploit cynégétique, soit à l'assassinat du préfet du prétoire Arrius Aper, qui aurait été responsable du meurtre de Numérien et qui fut tué par Dioclétien de sa propre main, devant l'armée, au moment de sa prise de pouvoir.<sup>71</sup>

Dans le cas de l'autel d'Aper, la sophistication ne réside donc pas dans l'emploi signifiant du *cognomen* Aper, mais plutôt dans les effets qui en sont tirés à la fois dans le *carmen* épigraphique et dans le relief, qui se complètent et s'expliquent.<sup>72</sup> Le *carmen* adopte la forme noble de l'hexamètre dactylique, au prix de quelques licences métriques qu'un poète puriste se serait sans doute refusées.<sup>73</sup> En revanche, *uirginis ira* et *uiscera ferro* sont des clausules d'hexamètre tout à fait régulières, que l'auteur de ce *carmen* a empruntées aux meilleurs auteurs épiques, Virgile pour la

69 Quint., *Inst.*, 6.3.55-57.

70 Mart., 7.59.

71 Aur. Vict., *Caes.*, 39.13 ; Eutr., 9.20.1 ; *SHA, Car.*, 12-13 ; Jer., *Chron.*, p. 225 Helm ; Zonar., 12.30.1.

72 Pour une analyse des rapports texte/image dans ce document, voir Koortbojian 1996: 229-231 ; Elsner 2006: 303-305 ; Squire 2009: 173-175.

73 À chaque fois, allongement d'une voyelle brève (diastole): *innocuūs* et *Mēleāger*. E. Courtney (Courtney 1995: 374) justifie la première diastole par la présence de l'ictus métrique, mais cette corrélation est pour le moins mal établie (cf. Verg., *Aen.*, 3.90: *liminaquē*) ; pour le reste, la forme *innocuus* ne peut trouver sa place dans un hexamètre qu'à condition d'être suivie par un mot commençant par une consonne (cf. Lucain, 4.384). Si une diastole n'étonne pas dans le cas d'un nom propre qui ne peut pas se plier à la métrique dactylique (voir Zgoll 2012: 49 ; cf. Verg., *Aen.*, 1.2: *Italiam*), il n'en reste pas moins que la forme *Mēlēāgēr*, qui exige deux licences métriques pour entrer dans l'hexamètre, est constamment évitée par la poésie dactylique.

première, Ovide et Lucain pour la seconde ;<sup>74</sup> de la même façon, les coupes sont régulières, penthémimères pour la plupart, avec une coupe heptémimère d'un bel effet pathétique dans le premier vers :

*Innocuus Aper ecce iaces non uirginis ira  
nec Meleager atrox perfodit uiscera ferro,  
mors tacita obrepsit subito fecitq(ue) ruinam  
quae tibi crescenti rapuit iuuenile figuram.*

Inoffensif Sanglier, te voilà étendu à terre, mais ce n'est pas du fait de la colère de la déesse, / et le redoutable Méléagre n'a pas de son fer transpercé tes entrailles. / La Mort, silencieuse, s'est brusquement glissée et a provoqué une catastrophe / qui t'a ravi, en pleine jeunesse et croissance, ta figure.

Le jeu sur le signifiant du nom propre commence dès l'attaque du premier vers, où le groupe *innocuus Aper* peut s'entendre en un double sens. L'adjectif *innocuus*, « qui n'a fait de mal à personne », qualifie relativement fréquemment, dans l'épigraphie funéraire, un enfant, un adolescent ou un jeune adulte mort prématurément, que son jeune âge semble avoir préservé des occasions de mal faire offertes par une vie plus longue. Appliqué non plus à un nom propre, mais à un nom commun signifiant un sanglier, l'épithète devient presque oxymorique, tant on attend d'un sanglier qu'il soit nuisible et exerce ses ravages. Elle prépare la mise à distance du comportement habituel du sanglier dans les récits mythiques et du sort qui l'attend normalement, lorsqu'il est victime de la colère de Diane, la déesse vierge de la chasse, ou de l'épieu de Méléagre. L'inoffensif Aper n'est pas le sanglier de Calydon, capable de ravager l'Étolie et destiné à tomber sous les coups d'un jeune héros. Le *nomen* n'est pas ici *omen*, ou ne l'est qu'imparfaitement.<sup>75</sup> Si les deux premiers vers jouent de l'identification d'Aper avec un sanglier, rien ne rappelle le sanglier dans les deux suivants, qui précisent les circonstances d'un décès aussi soudain que prématuré et se rapportent au titulaire de la tombe.<sup>76</sup> La *figura* dont le défunt est privé n'est assurément pas son apparence animale, mais bien plutôt son être social, tel qu'il est précisé dans l'inscription inférieure.

On retrouve la même ambivalence dans le relief qui orne le monument et qui entretient avec le *carmen* des correspondances étroites, quoique non univoques. La

---

<sup>74</sup> Pour la première clause, voir Verg., *Aen.*, 2.413 (Hoogma 1959: 243). Pour la seconde, voir Ov., *Am.*, 1.10.51 ; *Met.*, 8.532 ; Luc., 4.511 ; cf. Petron., *Sat.*, 119.21.

<sup>75</sup> Pour la paronomase *omen/nomen*, voir Plaut., *Pers.*, 625 et Ov., *Her.*, 8.115-116. L'idée cependant qu'un *nomen* puisse être choisi *ominis causa* doit être fortement nuancée, comme l'a montré M. Lentano (2018: 173-192). Sur la définition de l'*omen*, voir Roesch 2014.

<sup>76</sup> M. Squire remarque avec subtilité que le choix du substantif *ruina*, « écroulement », n'est pas sans rapport avec la profession de Statilius Aper, qui est *promensor aedificiorum* : Squire 2009: 175.

première partie du premier vers – *Innocuus Aper ecce iaces* – est représentée sous la forme d'un sanglier étendu par terre roide mort. La petite figure située en bas à gauche, qui semble avoir été pourvue d'ailes et qui tenait peut-être une torche, a de bonnes chances d'être une représentation de la *Mors tacita*, à moins qu'il ne s'agisse d'un Génie, tandis que la figure en pied du défunt, revêtu d'une tunique et d'une ample toge, dont il tient le pli dans la main droite, met sous les yeux du passant cette figura que la mort a ravie à Aper avant que l'image ne la lui restitue et que la seconde inscription ne la rappelle et ne la détaille.

Par la grâce de la remotivation d'un *cognomen*, le monument funéraire de Titus Statilius Aper annonce la vogue des sujets cynégétiques mythologiques dans le décor des sarcophages, dont les premiers exemples sont postérieurs d'une trentaine d'années.<sup>77</sup> On est cependant loin du modèle de la chasse héroïque : le défunt ne s'identifie pas au chasseur, qui fait la démonstration éclatante de sa *uirtus* et remporte peut-être, en transperçant le sanglier, une victoire symbolique sur les forces obscures de la mort,<sup>78</sup> mais au sanglier lui-même, dont le sort funeste est ici d'autant plus pathétique qu'il est immérité et prématuré.<sup>79</sup>

S'il s'agit d'un exemple un peu plus élaboré que les autres, qui témoigne chez le modeste *promensor aedificiorum*, sans doute plus arpenteur qu'architecte, ou chez ses, parents d'un certain degré de prétention culturelle, on se gardera cependant d'en exagérer la portée.<sup>80</sup> Le jeu sur *Aper/aper* reste simple, bien loin par exemple

77 M. Squire va plus loin et assimile sans autre forme de procès le personnage vêtu d'une toge à Méléagre : Squire 2009: 175, avec la n. 308. Il y a cependant une difficulté chronologique à considérer que « *Aper's schema specifically draws on sarcophagus iconography of Meleager standing over the dead boar* » (*ibid.*), car tous les exemples connus sont postérieurs de quelques décennies. C'est en effet dans la seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. que la chasse entre dans le répertoire des décors de sarcophage, d'abord par le biais du mythe : les héros mythologiques dont les prouesses cynégétiques sont sculptées dans la pierre sont Méléagre et Atalante (Koch 1975), Adonis (Grassinger 1999: 70-90), ainsi qu'Hippolyte (Rodenwaldt-Robert-Matz 1904: 169-219). Quant aux chasses non mythiques, elles n'apparaissent pas sur le décor des sarcophages avant les années 220-230 ap. J.-C. (Andreae 1980: 18-21). Le relief de Statilius Aper n'a pas non plus grand-chose à voir, pour le schéma iconographique, avec le célèbre *Méléagre* de Scopas (Rolley 1999: 274-275) ; la tête de sanglier qui apparaît dans certaines copies, comme celle du Vatican (inv. n° 490), est très vraisemblablement une addition d'époque romaine.

78 Cette interprétation eschatologique a été proposée par Cumont, qui met l'accent sur le caractère héroïsant de la *uirtus* cynégétique : par sa *uirtus*, le défunt accède au banquet des bienheureux ; voir Cumont [1942] 2015: 427-434. Elle a fait l'objet de nombreuses critiques : voir notamment Zanker-Ewald 2004: 208-213 et 225-227. Pour un bilan de ce débat et une défense des positions de Cumont, voir Balty 2013: *passim*, spéc. 19-20 pour les scènes de chasse, et Balty, in Cumont 2015.

79 Une interprétation différente dans Squire 2009: 175, pour qui le défunt s'identifie à la figure victorieuse de Méléagre (voir *supra*, n. 77).

80 Il est cependant possible, comme le propose M. Squire (*ibid.*), que l'emploi du substantif *figura* dans le *carmen* épigraphique recèle une subtilité supplémentaire, s'il est vrai qu'il peut renvoyer à la fois à l'apparence extérieure qu'avait de son vivant le titulaire de la tombe, à la figuration du défunt sur le relief et à la figure de style qui permet de substituer au



de l'épigramme en forme d'épithaphe de Méléagre de Gadara qui se présente comme une petite énigme, ou plutôt comme le commentaire d'une énigme en image<sup>81</sup> : les σύμβολα ... σνοκτασίας, les « attributs de la chasse au sanglier », qui sont l'épieu et la peau de sanglier mentionnés au début de l'épigramme et qui sont censés être représentés sur la tombe, font référence (σημαίνει), de manière tout oblique cette fois, à l'anthroponyme Méléagre, le vainqueur du sanglier de Calydon ; encore n'est-ce que l'homonyme du véritable titulaire de la tombe et de l'épithaphe, qui est le poète lui-même, comme si le premier Méléagre, le chasseur du mythe, avait en partage la seconde partie de cet anthroponyme composé,<sup>82</sup> et son homonyme poète la première partie, à condition de la réinterpréter pour y voir une forme de τό μέλος, -εος, , la « phrase musicale », le « chant ».<sup>83</sup>

### 3. LES « IMAGES ONOMASTIQUES », DES SIGNES MNÉMOTECHNIQUES

Pour le reste, l'équivalence entre le *cognomen* ou le *signum* d'un côté, l'image onomastique de l'autre reste un procédé des plus simples, tout entier centré sur le nom du défunt. Cette simplicité était sans doute un gage d'efficacité. Tullia Ritti a justement rappelé, en conclusion de son étude, l'importance accordée dans le monde romain à la survie du *nom* du défunt, un nom qui doit être proféré par les vivants pour connaître une forme de survie et être arraché à l'oubli de la mort.<sup>84</sup> C'est un fait bien connu, largement attesté par l'épigraphie funéraire. On comprend mieux pourquoi il y a systématiquement dans ce cas redoublement, redondance, plutôt que substitution, la survie du nom étant chose trop importante pour être laissée à la seule sagacité du passant et du lecteur. Redoublant l'inscription, les jeux d'image en accroissent l'efficacité en éveillant la curiosité du passant, en augmentant son intérêt et en sollicitant sa mémoire visuelle. C'est sans doute là le point le plus important. L'image sculptée, tout d'abord, est susceptible de servir de points de repère et de faciliter l'identification et la localisation du monument funéraire. Dans un passage célèbre des *Tusculanes*, Cicéron se glorifie d'avoir retrouvé la tombe d'Archimède, aux portes de Syracuse, parce qu'il savait qu'elle était surmontée d'une sphère avec un

---

défunt l'animal homonyme.

81 Mel., *Anth. Pal.*, 7.421 = Gow-Page I, Meleager V ; II, p. 609-611. Sur cette épigramme, voir Prioux 2007: 246-247 et 276-284.

82 Cf. Eur., fr. 517 N., qui glose étymologiquement le nom du héros éponyme de la pièce en μελέαν ἀγρεύει[v] ἄγραν, « chasser une chasse infortunée ».

83 Prioux 2007: 284.

84 Ritti 1977: 372-374. Comme l'écrit E. Valette-Cagnac (Valette-Cagnac 1997: 94), « le *nomen* est à Rome une sorte de double, de facette immortelle qui exprime l'individu dans sa singularité et permet au défunt d'avoir une forme d'existence, par-delà la mort » ; sur cette question voir aussi Häusle 1980: 105-121 et Sanders 1990: 35-37, 94-95 et 190-192.

cylindre.<sup>85</sup> Les figurations animales, frappantes et aisément mémorisables, peuvent jouer le même rôle. Il arrive ainsi, dans l'espace public monumental de l'*Vrbs*, que des représentations d'animaux servent de points de repère topographiques, voire donne leur nom à tout un quartier : c'est ainsi que les cigognes qui étaient représentées aux quatre coins de l'*ara Pietatis diui Hadriani* dédiée à Sabine ont pu donner leur nom, si l'on suit l'analyse de Jean-Marc Flambard, à la zone où cet autel se dressait, à peu près en face du Mausolée d'Hadrien, sur la rive gauche du Tibre : *ad ciconias*.<sup>86</sup> De la même façon, une statue d'éléphant est sans doute à l'origine du toponyme *Elephas herbarius*, qui désignait un endroit voisin du *Forum holitorium*, à peu près au niveau de l'« *area sacra* » de San Omobono.<sup>87</sup>

Plus encore qu'un point de repère, l'image onomastique constitue aussi un signe mnémotechnique. On est frappé, en effet, par la proximité de ces jeux d'images avec ce que disent les traités de rhétorique sur l'art de la mémoire.<sup>88</sup> Après les travaux de Frances Yates, d'Agnès Rouveret et de Mary Carruthers, il n'est pas besoin de revenir en détail sur ces arts antiques de la mémoire.<sup>89</sup> On n'en reprendra rapidement que les points qui intéressent notre propos. Les deux principales composantes de cet art de la mémoire sont les lieux, *loci*, et les images, *imagines*, selon une invention que Cicéron attribue à Simonide<sup>90</sup>:

*Itaque iis, qui hanc partem ingenii exercerent, locos esse capiendos et ea, quae memoria tenere uellent, effingenda animo atque in iis locis conlocanda : sic fore, ut ordinem rerum locorum ordo conseruaret, res autem ipsas rerum effigies notaret atque ut locis pro cera, simulacris pro litteris uteremur.*

Aussi, pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des emplacements distincts, se former les images des choses qu'on veut retenir puis ranger ces images dans les divers emplacements. Alors l'ordre des lieux conservera l'ordre des choses ; les images rappelleront les choses elles-mêmes. On usera des lieux comme des tablettes sur lesquelles on écrit, des images comme des lettres qu'on y trace.

La comparaison finale est susceptible d'éclairer aussi la complémentarité de l'écriture et de l'image dans les monuments funéraires étudiés. La stèle, ou l'autel, est

85 5.64.

86 Pour le toponyme, voir *Catalogues régionnaires, Reg. IX* [L. Preller, L. Ulrichs, R. Valentini-G. Zucchetti] et *CIL VI* 1875 = 31931. Voir à ce sujet Flambard 1987: 201-210 (*contra*, Palmer 1990: 34, n. 109 et 52-55) ; voir aussi Lega 2001.

87 *Catalogues régionnaires*, fin de la *Reg. VIII*. Voir Coarelli 1988: 396-397 et 454 ; Coarelli 1995.

88 *Rhet. Her.*, 3.28-40 ; *Cic., De or.*, 2.350-360 et *Quint., Inst.*, 11.2.

89 Yates 1987 [1966] ; Rouveret 2014<sup>2</sup>: 303-379 ; Carruthers 1998 ; voir aussi Baroin 2010: 202-230.

90 *De or.*, 2.353-354, trad. A. Rouveret, [1989], 2014<sup>2</sup>: 304.

bien la tablette sur laquelle on inscrit le nom du défunt, mais elle sert aussi d'écrin et de fond à la figure qui s'en détache et en facilite la mémorisation. Quant à l'image du sanglier, elle est justement mentionnée par Quintilien, comme nous l'avons vu, comme exemple de production d'une image à partir d'un nom propre, par élucidation de la signification étymologique de ce dernier.<sup>91</sup> Nous proposerons donc de reconnaître avant tout dans ces images onomastiques des signes mnémotechniques, qui s'inscrivent dans la stratégie mémorielle complexe développée par le monument funéraire. L'image comme les lettres gravées sont des signes renvoyant au *nomen* du défunt, qui s'impose ainsi à l'attention du passant ; ce dernier, amené à déchiffrer les signes, finit par formuler le *nomen*, par le prononcer et le proférer.

Si le nom propre est remotivé et resémantisé, c'est dans le but de produire des images mémorables et mémorisables. Après avoir exposé cette première interprétation, à laquelle nous souscrivons, Tullia Ritti fait un pas de plus : invoquant le rapprochement par paronomase *nomen/omen*,<sup>92</sup> elle propose de voir dans le nom représenté en image non seulement l'essence de la personnalité du défunt, mais aussi la préfiguration de son destin *post mortem*, le défunt s'identifiant dans l'au-delà à l'animal dont il porte le nom, et plus encore à ses qualités.<sup>93</sup> Cette idée, qui peut paraître séduisante, repose en fait sur une conception erronée, car rigidement déterministe, du rapport *nomen/omen*, et fait bon marché de l'arbitraire des noms propres. Gageons que si une telle croyance avait été aussi répandue que le veut Tullia Ritti, certains *cognomina* animaux auraient été évités avec soin.<sup>94</sup> Une telle interprétation est en outre infirmée par un document comme l'autel de Titus Statilius Aper : le sanglier défunt est certes l'image du mort, voire de la mort, mais nullement celle de la destinée *post mortem* du défunt. Nous préférons voir dans l'image onomastique une image de mémoire qui redouble et complète l'inscription ; c'est aussi une petite énigme, que l'inscription jointe s'empresse d'élucider.

Outre les anthroponymes, les zoonymes se prêtent eux aussi à toutes sortes de jeux de mots visuels, dont nous allons analyser quelques exemples.

#### 4. EN MARGE DE L'ONOMASTIQUE : D'AUTRES TYPES DE JEUX DE MOTS VISUELS

La documentation n'est pas limitée à l'épigraphe et à l'iconographie funéraire car d'autres supports sont utilisés pour développer des allusions graphiques en rapport avec le *cognomen* d'un individu. L'inscription MVS gravée sur une lampe romaine,

---

91 11.2.30-31.

92 Voir *supra*, n. 75.

93 Ritti 1977: 375-378.

94 Voir aussi *supra*, n. 75.

qui porte la figuration du rongeur, pourrait être une référence au nom du fabricant.<sup>95</sup> Si l'onomastique offre les recoupements les plus fréquents et les plus transparents avec le monde animal, grâce à la richesse des *cognomina* formés à partir de noms d'animaux, on ne peut pour autant réduire les jeux de mots sur le bestiaire à ces seules références. Martin Henig propose ainsi de reconnaître sur une gemme une allusion à la tribu de l'individu, en l'occurrence la tribu Pollia, suggérée grâce à la représentation de poulets (*pulli*) à la manière d'un rébus.<sup>96</sup>

L'iconographie du bestiaire est riche et offre parfois des scènes qui restent encore énigmatiques. À ce jour, le fragment de pavement de mosaïque de Rimini, qui donne à voir un bestiaire insolite, n'a toujours pas trouvé une explication satisfaisante.<sup>97</sup> Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, les savants se sont employés à décoder le sens des images mettant en scène des couples d'animaux, ce qui aboutit à échafauder des solutions très hasardeuses fondées sur des jeux de mots hypothétiques. Sur un tableau peint d'Herculanum représentant un perroquet tirant un char conduit par un insecte, on a voulu reconnaître tour à tour Sénèque ou Néron sous les traits de l'oiseau et Locuste, l'empoisonneuse de Britannicus récompensée par Néron, figurée ici en sauterelle (*locusta*) ;<sup>98</sup> hypothèse gratuite guidée par le penchant très marqué des érudits du XIX<sup>e</sup> siècle pour les références politiques.<sup>99</sup> Ces derniers temps, les travaux sur la culture visuelle romaine et sur l'humour ont parfois été l'occasion de revenir sur cette question des jeux de mots en image,<sup>100</sup> et dans ce domaine les études sur la glyptique ont contribué à enrichir nos connaissances sur l'image culturelle des animaux représentés et plus particulièrement sur les jeux de mots visuels. Parfois, c'est un individu nommé Modestus qui fait graver le paon, symbole de beauté et de vanité, sur son sceau,<sup>101</sup> ou c'est l'image d'un veau afin de signifier, selon Martin Henig, un terme affectueux (*uitula*).<sup>102</sup> La littérature grecque comme latine témoigne de la fréquence

95 Bailey 1975: Q680, pl. 2, 114 (British Museum inv. 1963.7-25.17).

96 Henig 1997: 48-49: gemme au nom de Metellus qui porte l'inscription M. METELLI M F POLLIA FORVM (la gemme est tirée du catalogue de Zwierlein-Diehl 1979: n° 1153).

97 Mielsch 1986: 747-748 et fig. 1. Pour la description de cette mosaïque trouvée à Rimini : Fontemaggi 2016: 77-79 : on trouve un griffon, une girafe, une genette, un ichneumon et un personnage avec une tête de chien qui fait débat.

98 Monaco 1882: pl. 16 : « la caricature de Sénèque » ; reprise dans Duruy 1882: 466 qui y voit Locuste et Néron. Sur Locuste, voir Suet., *Ner.*, 32 ; Cizek 1982: 54, 211, 251-252.

99 Sur cette tendance, voir le commentaire de la fresque de Pompéi avec l'âne et le lion (VII 6, 34-35) par les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle qui y transposent la rivalité entre Octave et Marc Antoine : Vendries 2009: 65-67.

100 Voir les travaux de Clarke 2007: 75, 152, 220, 221 sur les jeux de mots.

101 Guiraud 1996: 173 (sceau de Lyon). Sur la beauté du paon et la fierté qu'il en tire : voir la fable ésoquie *Le paon et le geai* (Chambry 334).

102 Henig 1993: 36.

de ces formules et, pour s'en tenir par exemple aux seules œuvres de Varron ou Martial, on mesure à quel point leurs écrits sont truffés de jeux de mots. John Patrick Sullivan rappelle fort à propos la fascination des Romains pour les homophones, les homonymes et les étymologies, vraies ou fausses.<sup>103</sup> Plaute, dans l'*Epidicus* (187 et 666), joue ainsi sur l'homologie sonore entre *uetulus* (le « petit vieux ») et *uitulus* (le veau).<sup>104</sup> On se souvient que Tibère fut surnommé *Caprineus* en référence à la fois à l'île de Capri (*Capreae*), son lieu de résidence, et à sa lubricité, comparable à celle du bouc (*caper*), ce qui l'apparente au satyre.<sup>105</sup> Une épigramme latine d'époque tardive attribuée à Luxorius se plaît à raconter l'histoire d'un homme nommé Burdo (mulet) qui, par ses capacités à apprendre et à rire, contredit les théories d'Aristote sur l'animal ; il est même capable de procréer alors que le mulet est stérile et sa femme passe du même coup pour être une Pasiphaé.<sup>106</sup> La littérature gréco-latine est remplie de ces allusions humoristiques. Les travaux de Frederick Ahl ou de Jane McIntosh Snyder, centrés en priorité sur Ovide et sur Lucrèce, ont bien montré la variété des procédés mis en œuvre (figure étymologique, paronomase, « double entendre ») et la finesse dont sont capables les poètes pour jouer avec les mots et multiplier les double sens de façon à ravir le lecteur cultivé.<sup>107</sup> Sans atteindre ce niveau de complexité, les documents figurés offrent quelquefois des jeux de mots iconiques construits à partir du nom de l'animal, de ses traits de caractère ou de son anatomie ; au même titre que les images onomastiques, ils devaient s'imposer aux yeux du spectateur antique de façon immédiate comme autant d'allusions limpides et faciles à saisir.

## 5. LE DAUPHIN ET L'AULOS

Le jeu de mots iconique repose parfois sur un simple détail anatomique. Sur ce point, l'exemple du dauphin offre une belle illustration, grâce au double sens du mot *aulos* (αὐλός) qui désigne à la fois l'évent du cétacé, ce trou par lequel il rejette le souffle de ses poumons, et l'instrument à vent utilisé dans la musique gréco-romaine.<sup>108</sup> Le même terme technique (*aulos*) est utilisé afin de nommer le canal par lequel la

---

103 Une mise au point dans Sullivan 1991: 244-245 sur la fascination des auteurs pour les homophonies et les étymologies source de jeu de mots et 247-248 à propos de Martial.

104 Barrios-Lech 2014: 458-465.

105 Suet., *Tib.*, 43.3: « aussi désormais tout le monde l'appelait-il ouvertement Caprineus par un jeu de mots sur le nom de l'île » (trad. H. Ailloud, CUF). Voir Dupont et Eloï 2001: 358 ; Montlahuc 2019: 348.

106 Bergasa 2016: n° 365 avec commentaire note 96.

107 Ahl 1982 et Snyder 1980.

108 Arist., *Hist. an.*, 7 (8).2.589b1-2, éd. Balme. Voir Skoda-Taccoen 1983: 265, sur ce point de vocabulaire ; de façon générique le mot désigne toute forme de tuyau.

baleine et le poulpe expulsent l'eau.<sup>109</sup> Cette homonymie a donné naissance à un motif iconographique: celui du dauphin chevauché par un aulète ou un *tibicen*. Les témoignages abondent dans la céramique grecque,<sup>110</sup> la glyptique,<sup>111</sup> puis dans l'imagerie romaine sur le décor des sarcophages,<sup>112</sup> des lampes,<sup>113</sup> de la sigillée,<sup>114</sup> ou des *oscilla*<sup>115</sup> (fig. 7).

C'est un motif très répandu. Le musicien, monté sur le dauphin, adopte bien souvent l'allure d'un Éros - le dauphin est le compagnon de Vénus - soufflant dans les deux tuyaux de son instrument à vent. Cette analogie a permis sans doute d'inventer le *topos* du dauphin mélomane manifestant un goût pour la musique et en particulier pour le « chant de la *tibia* » (*mulcentur musica, gaudent cantibus tiliarum*).<sup>116</sup> Il est rare que le dauphin se métamorphose en aulète ; cette transfiguration n'est connue que sur le décor d'une coupe attique (Rome, Musée de la villa Giulia) où est mis en scène l'animal soufflant dans les *auloi* à l'aide de la *phorbeia*, cet accessoire propre à l'aulète<sup>117</sup> (fig. 8).

Si l'on explore à nouveau la catégorie des animaux aquatiques, il n'est pas exclu que le motif figuré sur une lampe plastique en terre cuite, probablement fabriquée à Alexandrie à la fin de l'époque hellénistique, puisse s'expliquer par un jeu de mots. On y voit une grenouille jouant de la lyre, chevauchant un poisson qui n'est autre que le tilapia, ce poisson du Nil si souvent représenté dans l'art pharaonique. S'il ne fait guère de doute que cette image parodie le mythe d'Arion le citharède chevauchant un dauphin, l'allusion musicale n'est que plus appuyée, car si l'on en croit Élien, il existait dans la mer Rouge un poisson au corps plat strié de traits noirs qui font penser « aux cordes tendues d'un instrument de musique », ce qui lui vaut le nom de « citharède » (κίθαροδός) ; il pourrait s'agir aussi d'une allusion à d'autres poissons dont les noms sont tirés d'instruments à cordes : « le poisson lyre » (λύρα/*lyra*) chez Aristote et le « cithariste » (κίθαρος) chez Oppien, d'ailleurs consacré à Apollon, classé par

109 Arist., *Resp.*, 12 (18), 476b 13-29 (pour les cétacés) et *Hist. an.*, 4.1.524 a (pour les poulpes): « ils ont un tuyau (*aulos*) par lequel ils rejettent l'eau. »

110 Ridgway 1970: 93 : lécythe (vers 470) avec Éros aulète chevauchant un dauphin (coll. privée). Voir Lissarrague 1987: 115.

111 Richter 1956, n° 313 (époque gréco-romaine).

112 Baratte-Metzger 1985: 155 : Rome, cuve de sarcophage avec thiasse marin, Ma 342 (vers 150).

113 Bailey 1988: pl. 99, Q3026 (Ephèse) ; Deneauve 1969: n° 453.

114 Oswald 1964 : pl. II, n° 17.

115 Pailler 1982: 815 et fig. 8 : provient d'une collection privée (Pompéi ou Herculaneum ?).

116 Solin., 12.6, qui reprend Plin., *HN*, 9.24 : « le dauphin n'est pas seulement familier avec l'homme mais la musique le charme » ; Ael., *NA*, 12.45 : « La race des dauphins aime les chants et la musique de l'*aulos*, Arion de Méthymna suffit à l'attester ».

117 Lissarrague 1987: 115, et fig. p. 117 ; Kowalzig 2013: fig. 2.2 (570-560 av. J.-C.).



Strabon parmi les poissons du Nil (XVII, 2, 4).<sup>118</sup> De même, certaines parties de la cithare étaient appelées, selon Hésychius, « petites grenouilles » (βατραχίσκοι),<sup>119</sup> mais il est difficile de savoir si ces références ont pesé dans l'élaboration de cette séquence iconographique. Le jeu de mots était en tout cas connu: lorsque le cithariste athénien Stratonicos compare le citharède Propis de Rhodes à un « gros poisson », c'est forcément à l'un de ces trois poissons qu'il songe.<sup>120</sup>

## 6. CANIS / CANERE

Le nom du chien en latin (*canis*) nourrit par endroits des jeux de mots qui relèvent là aussi de la sphère musicale. La terre cuite moulée d'un chien anthropomorphisé - il mime le geste du *tibicen* - trouvée en Gaule Belgique à Frières (Aisne)<sup>121</sup> (fig. 9) ne peut être comprise que si l'on songe à une notice de Varron sur *canis/canere* ; « de là vient *canis* (le chien) ; toutefois lorsque trompettes et cors font entendre un signal, on dit qu'ils sonnent (*canere*), de même alors *canis* vient peut-être aussi de *canere*, parce que le chien (...) donne son signal par la voix ».<sup>122</sup>

Si l'hypothèse d'un jeu de mot semble légitime, il faut toutefois préciser que d'autres explications restent possibles : dans la mesure où une fable ésopique met en scène un loup jouant de l'*aulos*,<sup>123</sup> il se pourrait que la terre cuite de Frières fasse allusion à cette fable, et non à la paronomase *canis / canere*. On peut imaginer aussi de lire cette image selon la grille de lecture du monde inversé où le chien utiliserait les

---

118 Ael., NA, 11.23: εἴποι τις ἄν αὐτὰς εἶναι χορδὰς ἐντεταμέναις ἔνθεν τοι καὶ ὁ ἰχθύς αὐτὸς κιθαρῳδὸς κέκληται, « On dirait qu'il s'agit des cordes tendues d'un instrument de musique et c'est la raison pour laquelle le poisson lui-même est appelé « cithariste » » (trad. A. Zucker). Voir Biffi 1999: 370, sur le poisson *kitharos*, et Guasparri 2010: 163-165.

119 Hsch., s.v. βατραχίσκοι.

120 Ath., 8.347f-348a (Stratonicos vivait au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.). Voir Bélis 1999: 95.

121 Angot-Rapin 1973: 13-16, découverte dans un habitat gallo-romain: les auteurs hésitent entre le chien et le loup ; l'objet est perdu, il a été dérobé au Musée de Noyon. H.: 12, 4 cm. Le chien est debout et ses pattes qui tiennent les tuyaux de l'*aulos* sont traitées comme des bras humains.

122 Varro, *Ling.*, 5.99 (trad. J. Collart). Sur ce jeu de mots : Ahl 1985: p. 31-32. Voir aussi Varro, *Ling.*, 7.32: « *Canis* dérive de *canere*, parce que les chiens donnent le signal (*ut signa canunt*) par leurs aboiements ». On en trouve une version un peu différente chez Isid., *Etym.*, 12.25: « *Canis*, le nom latin du chien, paraît avoir une étymologie grecque : on dit en effet κύων en grec. Cependant, selon certains, son nom vient du son produit par son aboiement, parce qu'il résonne ; de là vient aussi *canere* » (trad. J. André, Les Belles Lettres). De façon paradoxale, la vulgarisation du passage de Varron (*Ling.*, 7.32) a donné naissance à une sentence proverbiale fondée sur le schéma d'une étymologie *a contrariis* : *canis e non canendo* (« un chien s'appelle ainsi parce qu'il ne chante pas ») : Tosi 2010: 2170.

123 Aesop, *Fables* (Chambry 107): *Le chevreau et le loup qui joue de l'aulos*. Le chevreau, resté à l'arrière du troupeau, est menacé par le loup ; il lui demande alors de jouer de l'*aulos* afin qu'il ne meure pas sans honneur ; entendant la musique, les chiens accourent et donnent la chasse au loup.

attributs musicaux du berger.<sup>124</sup> Mais il semble que l'hypothèse la plus vraisemblable est celle du jeu de mots fondé sur la ressemblance phonique. En tout cas, cette glose sur *canis/canere* proposée par Varron dans le *De lingua Latina* est considérée comme suffisamment représentative pour être signalée par Frederick Ahl comme un exemple type pour illustrer les jeux de mots dans la langue latine.<sup>125</sup>

Loin d'être marginal, ce jeu de mots semble avoir connu une certaine fortune. Le motif du chien associé aux *tibiae* est repris, dans une version différente, sur une peinture murale de Pompéi (*viridarium* de la Casa d'Adonide ferito, VI, 7, 18), malheureusement en grande partie illisible aujourd'hui : le chien, tourné vers la droite, regarde une double *tibia* disposée sur une table au plateau circulaire.<sup>126</sup> Si l'état actuel de l'enduit peint ne permet presque plus de distinguer les instruments à vent, Wolfgang Helbig puis Karl Schefold ont bien, identifié leur présence, ce qui nous ramène inévitablement au jeu de mots *canis/canere*. Plutôt que le tuyau d'une *tibia*, il semble que l'on distingue le pavillon évasé caractéristique d'une trompette droite, ce qui ne changerait rien au jeu de mots puisque le verbe *canere* est également utilisé pour désigner le jeu de la *tuba*.

Barbara Kellum utilise la même référence à Varron (*canis/canere*) pour expliciter le sens de la peinture parodique d'Énée et Anchise trouvée à Pompéi (VI, 17) sur laquelle figurent des singes à tête de chien (*cynocéphales*).<sup>127</sup> La glose de Varron permettrait de renvoyer aux premiers vers de l'*Énéide* de Virgile (I, 1-3) : « Je chante (cano) les combats et le héros qui le premier, des bords de Troie parti/ Fugitif, par ordre du destin est venu en Italie et aux rivages de Lavinium » (*Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris/ Italiam, fato profugus, Lauiniaque uenit/ litora*). L'auteur propose de débusquer un second jeu de mots sur cette même peinture : Anchise ne porte pas les pénates mais un gobelet pour jouer aux dés, qui évoque sans doute le

124 Une gemme représente le berger jouant de l'*aulos* devant son chien : Zazoff 1970: n° 128 (1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.). Sur le procédé du monde inversé dans l'art et la littérature antiques : Kenner 1970.

125 Voir Ahl 1988: 41.

126 Panneau du mur nord du portique est: Croisille 1965: 84, n° 216 (panneau B) et pl. LXXXIII, 162 ; Helbig 1868, n° 1605 (B), y voit un *scabellum* - une percussion fixée au pied du *tibicen* - et deux « flûtes » ; Schefold 1957: 101: « Spitzhund mit Flötenstilleben ». Voir la photo de 1937-39 conservée dans les archives de l'American Academy de Rome, Warsher collection n° 1668 reproduite sur le site *Pompeiiinpictures.com*: VI.7.18 Pompeii., part 3. Une autre scène du même type existait sur une peinture détruite (située « non loin du quadrivio d'Orfeo ») représentant des personnages d'un banquet avec un chien représenté en train de placer une *tibia* sur la table ; elle est mentionnée par Giordano et Pelagalli 1957-58: 188, mais les auteurs ne repèrent pas le jeu de mots : « la bestiola era ritratta nell'atto di collocare un flauto sulla mensa, ove erano deposti nove oggetti rontondi ; stava dunque compiendo qualche gioco o si apprestava a dare spettacolo della sua bravura ».

127 Pompei, masseria di Diego Cuomo, Thermopolium de la regio VI ; Naples, MAAN inv. 9089 ; 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. Cf. Kellum 1997: 175, repris dans Chevillat 2007: 99-100. Pour la peinture en question, voir Dardenay 2010: 200 et pl. XX.

« coup de Vénus », faisant ainsi allusion aux amours d’Anchise et de Vénus.

Dans des registres différents, la langue grecque a su également cultiver les jeux de mots à partir du nom du chien (κύων). Il est assez banal d’utiliser la référence au chien de façon à railler le philosophe cynique (κυνικός), accompagné habituellement de cet animal domestique dont il partage non seulement l’aboiement, mais aussi son penchant coupable pour la glotonnerie dans les banquets.<sup>128</sup> Ce n’est pas un hasard si l’un des gobelets en argent de Boscoreale (coupe B), qui représente la ronde des philosophes et des poètes, représente deux chiens dont l’un regarde vers le cynique Monimos d’Athènes dont le nom est inscrit en grec.<sup>129</sup> En tant que métaphore du sexe masculin,<sup>130</sup> le chien (κύων) se prête aux plaisanteries des banqueteurs réunis au *symposion* lorsqu’ils utilisent pour boire le rhyton en forme de canidé.<sup>131</sup> Pour rester dans le registre sexuel, il est probable que la représentation de la pseudo-Baubô – déesse de la fécondité chevauchant un porc, les jambes écartées et exhibant son sexe, sur les figurines hellénistiques en terre cuite,<sup>132</sup> devait évoquer aux yeux des spectateurs le sexe féminin désigné communément sous le nom de « petit cochon », dans la langue grecque tout comme en latin.<sup>133</sup> Sur l’une de ses figurines, on a pensé reconnaître Isis dans ce personnage féminin nu, coiffé du *calathos*, assis sur une truie. Parmi les critères visant à étayer cette identification, Jan Bergman retient la proximité sonore entre le nom de l’animal et celui d’Isis (« *hê sus* » prononcé « *i sis* »).<sup>134</sup>

## 7. DU COQ AU GAULOIS: JOUER SUR LA POLYSÉMIE DE *GALLUS*

Dans le répertoire des oiseaux, le coq est l’un de ceux dont la dimension symbolique et métaphorique est la plus appuyée. La polysémie autour du mot *gallus* qui désigne à la fois l’oiseau de la basse-cour, le galle de Cybèle et le Gaulois,<sup>135</sup> se prête à de nombreux jeux de mots. Sénèque, désireux de railler l’origine gauloise de l’empereur

---

128 Sur leur glotonnerie proverbiale : Nadeau 2010: 338 qui cite Ath., 3.96f. Sur le lien entre le chien et le cynique : Roubineau 2020: 107-114.

129 Dunbabin 1986: 228 ; Baratte 1986: 65.

130 Henderson 1991: 127, 88.

131 Haworth 2018: 16-17: dans le banquet grec, le buveur, en portant le récipient en forme de chien à son visage se transforme en chien ; voir aussi les plaisanteries sur la *kynodesmè* qui sert à nommer le lien qui relie le gland et le prépuce et en même temps la laisse du chien. Je remercie Ludi Chazalon de m’avoir signalé cette étude.

132 Femme nue assise sur un porc : Bailey 2008: n° 3169, III<sup>e</sup> ou II<sup>e</sup> siècle av. J.-C ; il s’agirait, selon l’auteur, d’une dévote d’Isis-Démeter portant le *polos* cylindrique sur la tête. *LIMC*, III, 2 (1986): s.v. « Baubô, 2 » (Musées de Berlin). Il existe plusieurs versions de la pseudo-Baubô montée sur un cochon : Bergman 1974: 81-84, fig. 1-3.

133 Sur cet usage : Adams 1982: 82.

134 Bergman 1974: 82-109.

135 Isid., *Etym.*, 12.50 assimile le coq castré au galle de Cybèle, lui aussi castré.

Claude, natif de Lyon, résume par ce bon mot sa présence déplacée parmi les dieux de l'Olympe : « Claude comprit que si nul n'était son égal à Rome, il n'avait plus ici le même prestige ; que le coq n'est tout puissant que sur son fumier » (*Gallum in suo sterquilino plurimum posse*).<sup>136</sup> Ajoutons le contenu de ce graffito, gravé sur une colonne à Rome, destiné à brocarder Néron : « Ses chants ont réveillé même les Gaulois » (*etiam Gallos eum cantando excitasse*).<sup>137</sup> La formule se réfère aux Gaulois (*Galli*), qui s'agitent en 68 dans le Nord-Est de la Gaule, autant qu'aux coqs (*galli*), dont le chant perçant est capable de réveiller la maisonnée le matin ;<sup>138</sup> c'est une comparaison moqueuse bien sentie à l'adresse de Néron, dont on connaît la passion pour le chant et la musique. Dans son étude de l'arc d'Orange, Florian Stilp s'interroge sur la signification du combat de coqs sculpté sur la façade nord qui n'a jamais fait l'objet d'un commentaire : on peut y voir un symbole apotropaïque ou encore une référence guerrière en accord avec la thématique d'ensemble du décor, mais on peut aussi se demander si la scène ne résulte pas d'un jeu de mots visuel où les coqs signifieraient les Gaulois, faisant ainsi écho aux reliefs de l'arc couverts d'armes gauloises.<sup>139</sup>

Le champ sémantique du substantif *gallus* ne se limite pas au coq et au Gaulois ; il faut compter aussi avec le nom de celui qui officie dans le culte de Cybèle, le galle (*gallus*).<sup>140</sup> La ciste en marbre de M. Modius Maxximus (sic), *archigallus* de la colonie d'Ostie, offre un double jeu de mots visuel : le *nomen* du défunt (Modius<sup>141</sup>) est évoqué à travers la forme cylindrique de l'objet qui reproduit la silhouette du *modius*, tandis que sa fonction de galle est illustrée de façon imagée avec la figure d'un coq, disposée sur le couvercle<sup>142</sup> (fig. 10).

La question de la fonction humoristique des jeux de mots se pose toutefois en raison de la nature funéraire du support, mais, comme le relève Frederick Ahl, d'autres jeux de mots existent dans l'épigraphie funéraire.<sup>143</sup> On a beaucoup glosé aussi autour de

136 *Apocol.*, 7.3. Sur la popularité des saillies contre les Gaulois : Montlahuc 2020: 21-39 (21 pour le texte de Sénèque).

137 Suet., *Ner.*, 45.3. Ce jeu de mots est pris en exemple par Helttula 1995: 156.

138 Voir la plaisanterie dans *Philogelos*, 147 sur le citharède qui chante faux comparé à un coq (ἀλεκτρούων) qui réveille tout le monde. Cf. André 1966: 146 ; « le nom latin ancien de l'oiseau, *gallus*, signifie le chanteur ».

139 Stilp 2017: 161 et fig. 154.

140 Van Haeperen 2019: 13-14 signale que, contrairement à une idée reçue, les galles ne sont pas des prêtres et que l'archigalle n'est pas identifiable au chef du culte.

141 Un autre exemple de jeu de mot sur *modius*/Modius cité dans Ritti 1977: 366.

142 Rome, Musées du Vatican, inv. 10745 ; *CIL* XIV 385 : M. Modius/Maxximus (sic)/archigallus/coloniae Ostiensis ; Vermaseren 1977: n° 395 ; Corbier 2006: fig. 120 ; van Haeperen 2019: 165-167 ; van Haeperen 2020: 79-81 et fig. 19. L'étude de référence sur ces jeux de mots est celle de Beard 1998, mais Ahl 1985: 35, en fait déjà état.

143 Ahl 1985: 35.

l'homme à tête de coq représenté sur le pavement de mosaïque de la villa de Brading sur l'île de Wight (I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.). Sa présence pourrait s'expliquer par un jeu de mots en rapport avec le nom d'un *venator* nommé Gallus (un panneau représentant un *venator* avec un trident figure sur le même pavement que l'homme-coq),<sup>144</sup> ou par une référence sur le mode pamphlétaire à l'empereur Constantius Gallus (351-354), contemporain de la mosaïque,<sup>145</sup> dans le but de dénoncer son penchant pour les spectacles de l'amphithéâtre.<sup>146</sup> Si ces interprétations n'emportent pas forcément l'adhésion, il est cependant probable que la figure de l'homme-coq masque un jeu de mots fondé sur *gallus*.<sup>147</sup>

D'autres jeux de mots avec les oiseaux sont repérables, y compris dans la langue grecque. Certains sont fort rares comme celui construit à partir du nom de la grue. Sur une intaille d'époque impériale, un échassier est montré de profil tractant un palan à l'aide d'une corde fixée à une poulie qu'il tient avec sa patte (fig. 11).

Même si le graveur n'a pas su rendre la silhouette de la grue, il est évident que la nature de l'oiseau se devine grâce au sens général de la scène. Une telle image ne peut que renvoyer à la double acception du mot *geranos* (γέρανος), qui désigne à la fois la grue, ce grand oiseau de la famille des Gruidés,<sup>148</sup> et la machine de levage que l'on désigne par le même nom,<sup>149</sup> alors que ce jeu de mots ne fonctionne pas dans la langue latine avec *grus*.<sup>150</sup> Sur les gemmes, le jeu de mots participe parfois d'un procédé moins mécanique qui invite le spectateur à mobiliser ses connaissances mythologiques. C'est le cas avec la cigale lorsqu'elle est associée au personnage de Tithonos, comme l'a montré Véronique Dasen. Selon la fable, Tithonos est l'amant de l'Aurore qui demanda à Zeus l'immortalité en oubliant de lui obtenir la jeunesse éternelle ; Tithonos se transforma en vieillissant et fut métamorphosé par l'Aurore en cigale. Dans la glyptique, la représentation de Tithonos en vieillard voûté et émâcié, chargé d'une cigale sur son dos, semble résulter d'un jeu de mots autour du terme *gêras*, car les traits de Tithonos rappellent ceux de Gêras, personnification grecque de la Vieillesse, tel qu'il est dépeint dans l'iconographie vasculaire. Or, dans le cas

---

144 Il existait chez les gladiateurs un type d'*armatura* appelé le *Gallus*, qui apparaît au II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., mais il n'y a rien de semblable chez les *uenatores*. Voir le jeu de mots sur Gallus chez Tite-Live (39.42.11) pour désigner à la fois ce type de gladiateur et le Gaulois ; cf. Ville 1981: 48, note 128.

145 Witts 1994: 111-117 (114-115 pour le jeu de mots) ; Hanworth 2004: 240-244 ; Mielsch 1986: 762-763, fig. 17.

146 Amm. Marc., 14.7.3.

147 D'autres ont proposé de voir dans l'homme-coq Abraxas : Ling 1991: 150.

148 Thompson 1966 : s.v. γέρανος.

149 Henig 1994: n° 373 (II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).

150 Selon Vitruve, *De arch.*, 10.13.3, une machine de guerre porte le nom de *grus*.

présent, le substantif *gêras* désigne à la fois la vieilleuse et la cigale en mue,<sup>151</sup> ce qui invite à y lire un discours sur la régénération symbolisée par la mue de l'insecte. La métaphore est possible parce que la littérature insiste à la fois sur l'origine humaine de la cigale et sur certaines de ses caractéristiques qui la rapprochent du vieillard : comme lui, elle manque de chair et se nourrit de peu. Sur les pierres gravées, l'image établit une proximité métaphorique entre le vieillard et l'insecte tant sur le plan visuel que sémantique dans un message, qui a été gravé selon toute vraisemblance par des artistes grecs et qui est destiné à l'élite romaine hellénisée au 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C.<sup>152</sup>

Si l'on fait exception des gemmes à l'effigie de Tithonos-Gêras, la plupart de ces mots d'esprit restent faciles à décoder et ne nécessitent pas un bagage culturel approfondi. Nous sommes loin de la complexité du décor de la grande salle de réception affiché par le propriétaire de la maison qui abrite la mosaïque des chevaux de Carthage (iv<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.).<sup>153</sup> Celui-ci fait réaliser par des ateliers locaux des pavements composé de multiples panneaux où les jeux de mots visuels se présentent sous forme d'un rébus : le nom de chaque cheval de course ne se laisse deviner que grâce à l'ajout de personnages – pour l'essentiel à caractère mythologique ou d'attributs complémentaires placés dans le champ iconographique autour de l'animal, autant de détails qui invitent le spectateur à mobiliser toute sa culture ; il y a fort à parier que l'observation de ce pavement par les invités était destinée à nourrir les conversations des banqueteurs.

## CONCLUSION

Quelle est la portée de ces jeux de mots ? On ne saurait se contenter d'y voir la marque d'une lourdeur latine comme on le pensait au XIX<sup>e</sup> siècle. Faut-il considérer pour autant qu'il s'agit de traits d'esprit ? C'est en tout cas une façon de singulariser l'individu en redoublant l'écriture de son *cognomen* avec l'affichage d'une image référentielle, dont chacun pouvait saisir le sens. Ce type de jeux de mots visuels n'est pas l'apanage de Rome et de l'Italie. Ritti signale des documents isolés en Afrique, en Espagne, en Asie mineure,<sup>154</sup> et il y aurait une recherche approfondie à mener pour revisiter nombre de documents iconographiques pris dans les provinces de l'Empire. Le procédé était suffisamment bien ancré pour être repris au iv<sup>e</sup> siècle dans l'épigraphie chrétienne avec LEO ou COLOMBVS – il n'y a plus désormais qu'un seul

151 Voir sur ce point Brillante 1987.

152 Dasen 2019 ; les fig. 2-8 donnent les différentes versions de cette fable avec le vieil homme et la cigale.

153 Salomonson 1965 : pl. XLVI à LIX ; Corbier 1991: 107 et fig. 73 ; un complément dans Darmon 2004. Certains panneaux du pavement n'ont toujours pas été élucidés, mais ce sont souvent les plus lacunaires.

154 Sur la diffusion géographique : Ritti 1977: 369-370.



nom, et non les *tria nomina* – gravés sur des plaques funéraires et accompagnés de l'image onomastique.<sup>155</sup>

Dans la Rome antique, il n'existe pas de transmission héréditaire du *cognomen* et aucune obligation à faire figurer un emblème visuel. Nous avons affaire en priorité à des gens des classes moyennes (des affranchis, quelques décurions, des soldats).<sup>156</sup> L'étude invite à chercher des parallèles avec la tradition médiévale et moderne du blason lorsque l'animal renvoie à l'anthroponyme (l'ours pour les Orsini, la colonne pour les Colonna) mais avec une différence marquée, car nous sommes alors dans un contexte nobiliaire, ce qui n'est pas le cas avec les *cognomina* latins.

Si l'on quitte le champ de l'onomastique, d'autres jeux de mots sont possibles à partir du moment où le nom de l'animal (*gallus*, γέπavος) revêt une dimension polysémique ; c'est le cas aussi lorsque les Anciens exploitent les paronomases (*canis/canere*) ou puisent dans le lexique anatomique (l'*aulos* du dauphin). Sans atteindre la fréquence des références onomastiques, ces témoignages n'en sont pas moins des formes humoristiques que l'on ne saurait négliger. Ils disent à leur façon combien les animaux sont présents dans les schémas mentaux des Anciens et laissent deviner ce goût immodéré pour les jeux de mots dans la culture tant littéraire que visuelle.

---

155 McCartney 1919: 60-61 ; Ritti 1977: 372.

156 Sur toutes ces différences, voir Ritti 1977: 360.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adams 1982 = James N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- Agache 1998 = Sylvie Agache, *Construction dramatique et humour dans le Traité d'agriculture de Varron*, in Monique Trédé - Philippe Hoffmann (éd.), *Le rire des Anciens*, Paris, Pr. de l'École normale supérieure, pp. 201-230.
- Ahl 1982 = Frederick Ahl, *Metaformations. Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca-Londres, Cornell University Press.
- Ahl 1988 = Frederick Ahl, *Ars Est Caelare Artem (Art in Puns and Anagrams Engraved)*, in J. Culler (dir.), *On Puns. The Foundation of Letters*, New York, Blackwell, pp. 17-41.
- Alföldy 1966 = Andreas Alföldy, *Les cognomina des magistrats de la République romaine*, in Raymond Chevallier (éd.), *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à A. Piganiol*, Paris, S. E. V. P. E. N., pp. 709-722.
- André 1966 = Jacques André, *Onomatopées et noms d'oiseaux en latin*, in « Bulletin de la Société de Linguistique de Paris », 61, pp. 146-156.
- Andreae 1980 = Bernard Andreae, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. II. Die römischen Jagdsarkophage*, Berlin, G. Mann.
- Angot - Rapin 1973 = Jean-Pierre Angot - André Rapin, *Statuette votive gallo-romaine à Frières (Aisne)*, in « Revue archéologique de l'Oise », 3, pp. 13-16.
- Arnott 2007 = W. Geoffrey Arnott, *Birds in the Ancient World from A to Z*, Londres-New York, Routledge.
- Badel 2021 = Christophe Badel, *Les cognomina nobiliaires: une caricature ?*, in Anne Gangloff - Valérie Huet - Christophe Vendries (éd.), *La notion de caricature dans l'Antiquité. Textes et images*, Rennes, PUR, pp. 179-194.
- Bailey 1975 = Donald M. Bailey, *A Catalogue of Lamps in the British Museum, I. Greek, Hellenistic, and early Roman pottery lamps*, Londres, British Museum Publ.
- Bailey 1988 = Donald M. Bailey, *A Catalogue of the lamps in the British Museum, III. Roman Provincial Lamps*, Londres, British Museum Publ.
- Bailey 2008 = Donald M. Bailey, *Catalogue of Terracottas in the British Museum. IV. Ptolemaic and Roman Terracottas from Egypt*, Londres, British Museum Publ.
- Balty 2013 = Jean-Charles Balty, *Franz Cumont et l'interprétation symbolique des sarcophages romains, à près de soixante ans des Recherches*, in Martin Galinier - François Baratte (éd.), *Iconographie funéraire romaine et société: corpus antique, approches nouvelles ?*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, pp. 7-27.
- Baratte - Metzger 1985 = François Baratte - Catherine Metzger, *Catalogue des sarcophages en pierre d'époque romaine et paléochrétienne*, Paris, RMN.
- Baratte 1986 = François Baratte, *Le trésor d'orfèvrerie romaine de Boscoreale*, Paris, RMN.
- Baroin 2010 = Catherine Baroin, *Se souvenir à Rome: formes, représentations et pratiques de la mémoire*, Paris, Belin.
- Barrios-Lech 2014 = Peter Barrios-Lech, *Of calves and old men: a pun at Epidicius 187 and 666*, in « Mnemosyne », Ser. 4.67.3, 2014, pp. 458-465.
- Beard 1998 = Mary Beard, *Images de la castration ou Attis à Ostie*, in Florence Dupont - Clara Auvray-Assayas (éd.), *Images romaines*, Paris, PENS, pp. 3-11.
- Beard 2008 = Mary Beard, *Pompeii: The Life of a Roman Town*, Londres, Profile Books.
- Beard 2014 = Mary Beard, *Laughter in Ancient Rome: On Joking, Tickling, and Cracking Up*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press.
- Bergasa 2016 = Ingrid Bergasa, *Épigrammes latines de l'Afrique vandale*, Paris, Les Belles Lettres.
- Bergman 1974 = Jan Bergman, *Isis auf der Sau*, in « Boreas », 6, pp. 82-109.

- Berry 2007 = Joanne Berry, *The Complete Pompeii*, Londres, Thames/Hudson.
- Bélis 1999 = Annie Bélis, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette.
- Biffi 1999 = Nicola Biffi, *L'Africa di Strabone. Libro XVII della geografia*, Modugno, Edizioni dal sud.
- Boardman 1978 = John Boardman, *Greek Sculpture: the Archaic Period. A Handbook*, Londres, Thames and Hudson.
- Brillante 1987 = Carlo Brillante, *Il vecchio e la cicala, un modello rappresentativo del mito greco*, in Renato Raffaelli (éd.), *Rappresentazioni della morte*, Urbino, Ed. Quattro Venti, pp. 47-89.
- Carruthers 1998 = Mary J. Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cèbe 1966 = Jean-Pierre Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Paris, De Boccard.
- Chase 1902 = G. H. Chase, *Shield Devices of the Greeks*, in « *Harvard Studies in Classical Philology* », 13, pp. 61-127.
- Chevillat 2007 = Laurence Chevillat, *La double distance du regard et les paysages de la chambre rouge de la villa de Boscotrecase*, in « *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité* », 119/1, pp. 85-102.
- Cizek 1982 = Eugen Cizek, *Néron*, Paris, Fayard.
- Clarke 2007 = John R. Clarke, *Looking at Laughter, Humor, Power and Transgression in Roman Visual Culture*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press.
- Coarelli 1988 = Filippo Coarelli, *Foro Boario: dalle origini alla fine della repubblica*, Rome, Quasar.
- Coarelli 1995 = Filippo Coarelli, s.v. « *Elephas herbarius* », in Eva M. Steinby (éd.), *Lexicon topographicum urbis Romae*, II, Rome, Quasar, p. 221.
- Cooley - Cooley 2004 = Alison E. Cooley - M. G. L. Cooley, *Pompeii. A Sourcebook*, Londres-New York, Routledge.
- Cooley 2012 = Alison E. Cooley, *The Cambridge Manual of Latin Epigraphy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Corbeill 1996 = Anthony P. Corbeill, *Controlling Laughter: Political Humor in the Late Roman Republic*. Princeton, Princeton University Press.
- Corbier 2006 = Mireille Corbier, *Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne*, Paris, CNRS Éd.
- Courtney 1995 = Edward Courtney, *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta, Scholars Pr.
- Croisille 1965 = Jean-Michel Croisille, *Les natures mortes campaniennes*, Bruxelles, Latomus.
- Cumont [1942] 2015 = Franz Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains [1942]*, volume édité par Janine et Jean-Charles Balty, Rome, Academica Belgica, Institut historique belge de Rome, Nino Aragno Editore.
- Dardenay 2010 = Alexandra Dardenay, *Les mythes fondateurs de Rome. Images et politique dans l'Occident romain*, Paris, Picard.
- Darmon 2004 = Jean-Pierre Darmon, *Joueurs de dés et autres énigmes de la mosaïque aux chevaux de Carthage*, in « *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* », pp. 106-118.
- Dasen 2019 = Véronique Dasen, *Metamorphoses of Tithonus in Roman Glyptic*, in « *Gemmae. International Journal on Glyptic Studies* », 1, pp. 63-80.
- Deneauve 1969 = Jean Deneauve, *Lampes de Carthage*, Paris, CNRS Éd.
- Donderer 1986 = Michael Donderer, *Die Chronologie der römischen Mosaiken in Venetien und Istrien bis zur Zeit der Antonine*, Berlin, G. Mann.
- Donderer 1989 = Michael Donderer, *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung: eine Quellenstudie*, Erlangen, Univ.-Bund Erlangen-Nürnberg.
- Dunbabin 1986 = Katherine M. Dunbabin, *Sic erimus cuncti... The skeleton in Graeco-Roman Art*, in « *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* », 101, pp. 185-255.
- Dupont - Éloi 2001 = Florence Dupont - Thierry Éloi, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*,

- Paris, Belin.
- Duruy 1882 = Victor Duruy, *Histoire des Romains, IV*, Paris, Hachette.
- Fontemaggi 2016 = Angela Fontemaggi, *Mosaici di Rimini romana*, Argelato, Minerva.
- Elsner 2005 = Jaś Elsner, *Art and Text*, in Stephen Harrison (éd.), *A Companion to Latin Literature*, Oxford, Blackwell Pub., pp. 300-318.
- Flambard 1987 = Jean-Marie Flambard, *Deux toponymes du Champ de Mars: ad Ciconias, ad Nixas*, in *L'Urbs: espace urbain et histoire (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.-III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.)*, Actes du colloque (Rome, 8-12 mai 1985), Rome, École française de Rome, pp. 191-210.
- Forier 2001 = Sarah Forier, *Les anthroponymes formés sur des noms d'animaux en Gaule Narbonnaise et dans les provinces alpines*, in Monique Dondin-Payre - Marie-Thérèse Raepsaet-Charlier (éd.), *Noms, identités culturelles et romanisation sous le Haut-Empire*, Bruxelles, Le livre Timperman, pp. 473-535.
- Freyer-Schauenburg 1970 = Brigitte Freyer-Schauenburg, *KΥΩΝ ΛΑΚΩΝΟΣ - KΥΩΝ ΛΑΚΑΙΝΑ*, in « Antike Kunst », 13, pp. 95-100.
- Friggeri - Granino Cecere - Gregori 2012 = Rosanna Friggeri - Maria Grazia Granino Cecere - Gian Luca Gregori (éd.), *Terme di Diocleziano: la collezione epigrafica*, Milan, Electa.
- Gary-Prieur 1994 = Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, Paris, PUF.
- Gatti 1887 = Giuseppe Gatti, *Di una iscrizione sepolcrale con emblema allusivo al nome del defunto*, in « Bullettino Comunale », 15, pp. 114-121.
- Grassinger 1999 = Dagmar Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage. I. Achill bis Amazonen*, Berlin, G. Mann.
- Giordano - Pelagalli 1957-58 = Carlo Giordano - Gaetano V. Pelagalli, *Cani e canili nella antica Pompei*, in « Atti della Accademia Pontaniana », n. s., 7, pp. 165-197.
- Gros 1976 = Pierre Gros, *Aurea templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Rome, École française de Rome.
- Guasparri 2010 = Andrea Guasparri, *La percezione è culturale? Studiare i nomi degli animali nel mondo antico in una prospettiva cognitivista*, in Simone Beta - Francesca Marzari (dir.), *Animali, ibridi e mostri nella cultura antica*, Fiesole, Cadmo, pp. 157-166.
- Guiraud 1996 = Hélène Guiraud, *Intailles et camées romains*, Paris, Picard.
- Hanworth 2004 = R. Hanworth, *A Possible Name for a Landowner at Brading Villa*, in « Britannia », 35, pp. 240-244.
- Haworth 2018 = Marina Haworth, *The Wolfish Lover: The Dog as a Comic Metaphor in Homoerotic Symposium Pottery*, in « Archimède. Archéologie et histoire ancienne », 5, pp. 7-23.
- Häusle 1980 = Helmut Häusle, *Das Denkmal als Garant des Nachruhms: Beiträge zur Geschichte und Thematik eines Motivs in lateinischen Inschriften*, Munich, C.H. Beck.
- Helbig 1868 = Wolfgang Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, Breitkopf-Härtel.
- Henderson 1991 = Jeffrey Henderson, *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Helttula 1995 = Anne Helttula, *Epigraphical Laughter*, in Siegfried Jäkel - Asko Timonen (dir.), *Laughter down the centuries, II*, Turku, Turun Yliopisto, pp. 145-159.
- Henig 1993 = Martin Henig, *Ancient Cameos in the Content Family Collection*, in Martin Henig - Michael Vickers (éd.), *Cameos in Context. The Benjamin Zucker Lectures*, Oxford-Houlton, Ashmolean Museum.
- Henig 1994 = Martin Henig, *Classical Gems, Ancient and modern intaglios and cameos in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Henig 1997 = Martin Henig, *The Meaning of Animal Images on Greek and Roman Gems*, in Mathilde Avisaieu-Broustet (éd.), *La glyptique des mondes classiques*, Paris, BNF, pp. 48-49.
- Hoogma 1959 = Robertus Petrus Hoogma, *Der Einfluss Vergils auf die Carmina latina epigraphica: eine Studie mit besonderer Berücksichtigung der metrisch-technischen Grundsätze der Entlehnung*, thèse Université de Nimègue, Amsterdam, North-Holland.
- Jenkins 1972 = G. Kenneth Jenkins, *Ancient Greek Coins*, Londres, Barrie and Jenkins.

- Jonasson 1994 = Kerstin Jonasson, *Le nom propre : constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot.
- Kajanto 1965 = Iiro Kajanto, *The Latin cognomina*, Helsinki, Societas Fennica.
- Kajanto 1977 = Iiro Kajanto, *On the chronology of the cognomen in the republican period*, in Hans-Georg Pflaum *et al.* (éd.), *L'onomastique latine*, Paris, CNRS Éd., pp. 63-70.
- Kellum 1997 = Barbara Kellum, *Concealing-revealing. Gender and the Play of Meaning in the Monuments of Augustan Rome*, in Thomas Habinek - Alessandro Schiesaro (éd.), *The Roman cultural revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 158-181.
- Kenner 1970 = Hedwig Kenner, *Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike*, Klagenfurt-Bonn, Habelt.
- Kowalzig 2013 = Barbara Kowalzig, *Dancing Dolphins on the Wine-Dark Sea. Dithyramb and Social Change in the Archaic Mediterranean*, in Barbara Kowalzig – Peter Wilson (éd.), *Dithyramb in Context*, Oxford, Oxford University Press, pp. 31-58.
- Kleiber 1981 = Georges Kleiber, *Problèmes de référence: descriptions définies et noms propres*, Metz, Université de Metz, Centre d'analyse syntaxique.
- Kleiner 1987 = Diana E.E. Kleiner, *Roman Imperial Funerary Altars with Portraits*, Rome, G. Bretschneider.
- Koch 1975 = Guntram Koch, *Die mythologischen Sarkophage. VI. Meleager*, Berlin, G. Mann.
- Koch 1984 = Guntram Koch, *Zum Grabrelief der Helena*, in « The J. Paul Getty Museum Journal », 12, pp. 59-72.
- Koortbojian 1996 = Michael Koortbojian, *In commemorationem mortuorum: text and image along the «street of tombs»*, in Jas Elsner (éd.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, pp. 210-233.
- Kripke 1982 = Saul Kripke, *La logique des noms propres* [1980], trad. franç., Paris, Les Éditions de Minuit.
- Lega 2001 = C. Lega, s.v. « Ciconiae », in Eva M. Steinby (dir.), *Lexicon topographicum urbis Romae*, I, Rome, Quasar, pp. 267-269.
- Lentano 2018 = Mario Lentano, *Nomen. Il nome proprio nella cultura romana*, Bologne, Il Mulino.
- Linderski 1989 = Jerzy Linderski, *Garden Parlors. Nobles and Birds*, in *Studia Pompeiana and Classica in honor of Wilhelmina F. Jashemski*, II, New Rochelle, A.D. Caratzas, pp. 105-127.
- Ling 1991 = Roger Ling, *Brading, Brantingham and York. A New Look at Some Fourth-Century Mosaics*, in « Britannia », 22, pp. 147-157.
- Lissarrague 1987 = François Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, A. Biro.
- Lissarrague 2009 = François Lissarrague, *Le temps des boucliers*, in Giovanni Careri *et al.* (éd.), *Tradition et temporalité des images*, Paris, Éditions de l'EHESS, pp. 25-35 = *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 21 avril 2011, consulté le 20 avril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/850>.
- Lós 1992 = Andrzej Lós, *Quibus patet curia municipalis. Remarques sur la structure de la classe dirigeante de Pompéi*, in « Cahiers du Centre Gustave Glotz », 3, pp. 259-297.
- Martha 1884 = Jules Martha, *Manuel d'archéologie étrusque et romaine*, Paris, Quantin.
- McCartney 1919 = Eugene S. McCartney, *Canting puns on ancient monuments*, in « American Journal of Archaeology », 23/1, pp. 59-64.
- Mielsch 1986 = Harald Mielsch, *Hellenistische Tieraneddoten in der römischen Kunst*, in « Archäologischer Anzeiger », pp. 747-763.
- Monaco 1882 = Domenico Monaco, *Les monuments du musée national de Naples*, Naples, Imprimerie de l'indicateur général du commerce.
- Montanari 2009 = Enrico Montanari, *Fumosae imagines: identità e memoria nell'aristocrazia repubblicana*, Rome, Bulzoni.
- Montlahuc 2019 = Pascal Montlahuc, *Le pouvoir des bons mots. Faire rire et politique à Rome du milieu du III<sup>e</sup> siècle a. C. à l'avènement des Antonins*, Rome, École française de Rome.



- Montlahuc 2020 = Pascal Montlahuc, *Le coq n'est tout puissant que sur son fumier. Faire rire et stéréotypes gaulois à Rome (République-Empire)*, in « Parlement[s] Revue d'histoire politique », 32/2, pp. 21-39.
- Mosci Sassi 1992 = Maria Grazia Mosci Sassi, *Il linguaggio gladiatorio*, Bologne, Patron.
- Nadeau 2010 = Robin Nadeau, *Les manières de table dans le monde gréco-romain*, Rennes, PUR.
- Nicolet 1977 = Claude Nicolet, *L'onomastique des groupes dirigeants sous la République*, in Hans-Georg Pflaum *et al.* (éd.), *L'onomastique latine*, Paris, CNRS Éd., pp. 45-61.
- Orlandini 1995 = Anna M. Orlandini, *Il riferimento del nome: un'analisi semantico-pragmatica del nome latino*, Bologne, CLUEB.
- Oswald 1964 = Felix Oswald, *Index of Figures-Types on Terra Sigillata*, Londres, Gregg.
- Pailler 1982 = Jean-Marie Pailler, *Les oscilla retrouvés. Du recueil de documents à une théorie d'ensemble*, in « Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité », 94/2, pp. 743-822.
- Palmer 1990 = Robert E.A. Palmer, *Studies of the Northern Campus Martius in Ancient Rome*, Philadelphia, The American Philosophical Society.
- Panciera 1980 = Silvio Panciera, *Lucio Ceio, mosaicista aquileiese*, in « Aquileia Nostra », 51, pp. 237-244.
- Panciera 2006 = Silvio Panciera, *Epigrafi, epigrafia, epigrafisti. Scritti vari editi e inediti (1956-2005) con note complementari e indici*, Rome, Quasar.
- Paoli 1958 = Ugo Enrico Paoli, *Vita Romana* [1940], Florence, F. Le Monnier.
- Peraki-Kyriakidou 2002 = Helen Peraki-Kyriakidou, *Aspects of ancient etymologizing*, in « The Classical Quarterly », n.s. 52/2, pp. 478-493.
- Pérez 1986 = Christine Pérez, *Monnaie du pouvoir, pouvoir de la monnaie: une pratique discursive originale, le discours figuratif monétaire (I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.-14 apr. J.-C.)*, Besançon, Presses universitaires Franche-Comté.
- Prioux 2007 = Évelyne Prioux, *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain, Peeters.
- Rebuffat 1996 = François Rebuffat, *La monnaie dans l'Antiquité*, Paris, Picard.
- Ridgway 1970 = Brunilde S. Ridgway, *Dolphins and Dolphin-Riders*, in « Archaeology », 23, pp. 86-95.
- Richter 1956 = Gisela Richter, *Catalogue of Engraved Gems. Metropolitan of Art, New York*, Rome, Bretschneider.
- Ritti 1973-1974 = Tullia Ritti, *L'uso di immagini onomastiche nei monumenti sepolcrali di età greca. Alcune testimonianze epigrafiche, archeologiche e letterarie*, in « Archeologia Classica », 25-26, pp. 639-660.
- Ritti 1977 = Tullia Ritti, *Immagini onomastiche sui monumenti sepolcrali di età imperiale*, in « Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filosofiche », 21, pp. 255-397.
- Rodenwaldt-Robert-Matz 1904 = Gerhart Rodenwaldt - Carl Robert - Friedrich Matz, *Die antiken Sarkophag-Reliefs. III-2. Hippolytos-Meleagros*, Berlin, Grote.
- Roesch 2014 = Sophie Roesch, *Omen, un présage oral ?*, in François Guillaumont / Sophie Roesch (éd.), *La divination dans la Rome antique: études lexicales*, Paris, L'Harmattan, pp. 49-83.
- Rolley 1999 = Claude Rolley, *La Sculpture grecque. II. La période classique*, Paris, Picard.
- Rostovtzeff 1902 = M. Rostovtzeff, *Namen und Wappen kleiner Leute*, in « Wiener Studien », 24, pp. 412-417.
- Roubineau 2020 = Jean-Manuel Roubineau, *Diogène : l'antisocial*, Paris, PUF.
- Rouveret 2014<sup>2</sup> = Agnès Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (v<sup>e</sup> siècle av. J.C.- I<sup>er</sup> siècle ap. J.C.)*, [1989], Rome, École française de Rome, 2014<sup>2</sup>.
- Salomonson 1964 = Jan Willem Salomonson, *Mosaïques romaines de Tunisie*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts.
- Salomonson 1965 = Jan Willem Salomonson, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, La Haye, Imprimerie Nationale.
- Salvadore 1987 = Marcello Salvatore, *Il nome, la persona. Saggio sull'etimologia antica*, Gênes,



DARFICLET.

- Salway 1994 = R. W. Benet Salway, *What's in a name? A survey of Roman onomastic practice from c. 700 B.C. to A.D. 700*, in « The Journal of Roman Studies », 84, pp. 124-145.
- Sanders 1970 = Gabriel Sanders, *Les éléments figuratifs des carmina Latina epigraphica*, in *Ἀνάμνησις Gedenkboek E.A. Leemans*, Bruges, De Tempel, pp. 317-341.
- Sanders 1991 = Gabriel Sanders, *Lapidés memores : païens et chrétiens face à la mort : le témoignage de l'épigraphie funéraire latine*, Faenza, Fratelli Lega.
- Schefold 1957 = Karl Schefold, *Die Wände Pompejis*, Berlin, De Gruyter.
- Scheid-Svenbro 2014 = John Scheid - Jesper Svenbro, *La tortue et la lyre : dans l'atelier du mythe antique*, Paris, CNRS Éd.
- Skoda-Taccoen 1983 = Françoise Skoda-Taccoen, *Les emplois de kithara-kitharos et d'aulos dans le vocabulaire de l'anatomie en grec ancien*, in *Document / Centre de Recherches Comparatives sur les langues de la Méditerranée ancienne*, 8, pp. 256-269.
- Snyder 1980 = Jane McIntosh Snyder, *Puns and Poetry in Lucretius' De rerum Natura*, Amsterdam, Grüner.
- Solin 1990 = Heikki Solin, *Namenpaare: eine Studie zur römischen Namengebung*, Helsinki, Soc. Scientiarum Fennica.
- Solin 2009 = Heikki Solin, *Sulla nascita del cognome a Roma*, in Hans-Georg Pflaum *et al.* (éd.), *Onomastique latine*, Paris, CNRS Éd., pp. 251-293.
- Spier 1990 = Jeffrey Spier, *Emblems in Archaic Greece*, in « Bulletin of the Institute of Classical Studies », 37, pp. 107-129.
- Stilp 2017 = Florian Stilp, *L'arc d'Orange. Origines et Nachleben*, Paris, les Belles Lettres.
- Sullivan 1991 = John Patrick Sullivan, *Martial: The Unexpected Classic*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Squire 2009 = Michael Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stephani 1849 = Ludolf Stephani, *Tituli Graeci, pars III*, Dorpati, Schönmann.
- Thompson 1966 = D'Arcy W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, Hildesheim, Olms.
- Tosi 2010 = Renzo Tosi, *Dictionnaire des sentences latines et grecques*, Grenoble, Millon.
- Tsitsibakou-Vasalos 2007 = Evanthia Tsitsibakou-Vasalos, *Ancient Poetic Etymology. The Pelopids: Fathers and Sons*, Stuttgart, F. Steiner.
- Uría 2006 = Javier Uría, *Personal names and invective in Cicero*, in Joan Booth - Robert Maltby - Frédérique Biville (éd.), *What's in a name? The Significance of Proper Names in Classical Latin Literature*, Swansea, Classical Pr. of Wales, pp. 13-31.
- Valette-Cagnac 1997 = Emmanuelle Valette-Cagnac, *La lecture à Rome : rites et pratiques*, Paris, Belin.
- Vallat 2008 = Daniel Vallat, *Onomastique, culture et société dans les Épigrammes de Martial*, Bruxelles, Latomus.
- Van Haeperen 2019 = Françoise van Haeperen, *Étrangère et ancestrale. La Mère des dieux dans le monde romain*, Paris, Cerf.
- Van Haeperen 2020 = Françoise van Haeperen, *Dieux et hommes à Ostie, port de Rome*, Paris, CNRS Éd.
- Vendries 2009 = Christophe Vendries, *Làne et le lion sur une peinture murale de Pompéi (VII 6, 34-35). Le triomphe de la virilité asinienne*, in « Cahiers du Centre Gustave Glotz », 20, pp. 57-77.
- Vermaseren 1977 = Maarten Jozef Vermaseren, *Corpus Cultus Cybelae Attidisque (CCCA), III*, Leyde, Brill.
- Ville 1981 = Georges Ville, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Paris-Rome, École française de Rome.
- Welcker 1828<sup>2</sup> = Friedrich G. Welcker, *Sylloge epigrammatum Graecorum*, Bonnae, impensis Ad. Marcus.
- Wilmet 1995 = Marc Wilmet, *Pour en finir avec le nom propre ?*, in « Information

- grammaticale », 65, pp. 3-11.
- Witts 1994 = Patricia Witts, *Interpreting the Brading Abraxas Mosaic*, in « *Britannia* », 25, pp. 111-117.
- Woysch-Méautis 1982 = Daphné Woysch-Méautis, *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs: de l'époque archaïque à la fin du IV<sup>e</sup> s. ap. J.C.*, Lausanne, Bibl. hist. vaudoise.
- Yates 1987 = Frances Yates, *L'art de la mémoire*, [1966], trad. française, Paris, Gallimard.
- Zanker - Ewald 2004 = Paul Zanker - Björn C. Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Munich, Hirmer.
- Zgoll 2012 = C. Zgoll, *Römische Prosodie und Metrik: Ein Studienbuch mit Audiodateien*, Darmstadt, WBG.
- Zazoff 1970 = Peter Zazoff (éd.), *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen. III. Braunschweig, Göttingen, Kassel, Wiesbaden*, Steiner.
- Zwierlein-Diehl 1979 = Erika Zwierlein-Diehl, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien, II*, Munich, Prestel.



**Fig. 1** Triens de L. Antestius Gragulus. 136 av. J.-C., atelier de Rome  
British Museum, R.7581 RRC 238/2 ; BMCRR 980

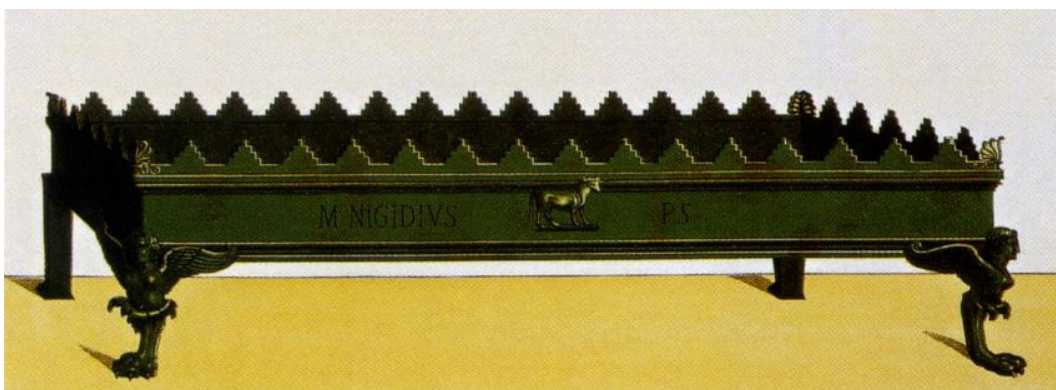
© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence



**Fig. 2** Aureus de Q. Voconius Vitulus. Rome, 40 av. J.-C., atelier de Rome  
British Museum, 1864,1128.239  
RRC 526/1

© The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence





**Fig. 3** Grand brasero en bronze offert par M. Nigidius Vaccula. Thermes de Stabies, Pompéi, aujourd'hui Musée archéologique de Naples. Milieu du 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. D'après F. et F. Niccolini, *Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti*, Naples, 1854-1896.



**Fig. 4** Mosaique d'Aquilée ; L. Ceius (Pavo)  
Cliché de Gianluca Baronchelli (archivio M.A.N. Aquileia), publié avec l'aimable autorisation du « Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, Direzione regionale musei del Friuli Venezia Giulia » ; toute reproduction ou duplication par quelque moyen que ce soit est interdite.



**Fig. 5** Monument funéraire de M. Gavius Amphion Mus, daté du milieu du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. Rome, Musée des thermes de Dioclétien. Cliché OhioLINK, Center for Epigraphical and Palaeographical Studies, The Ohio State University.



Cliché Ch. Vendries





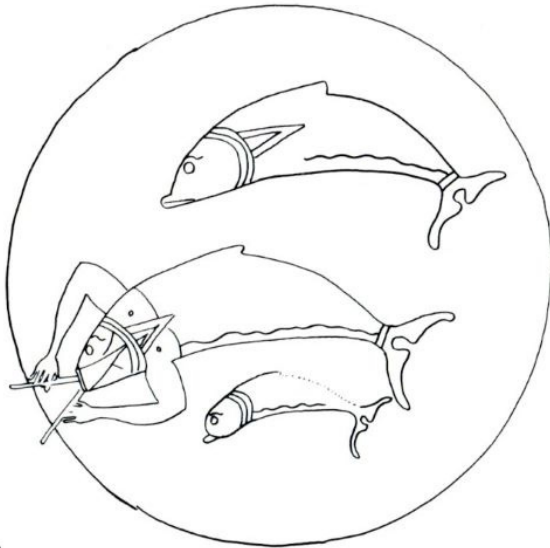
**Fig. 6** Autel funéraire de Titus Statilius Aper et Orcivia Anthis, vers 117-120 ap. J.-C.  
Rome, Musée Capitolin, n°10, inv. 209

© ROMA - SOVRAINTENDENZA CAPITOLINA AI BENI CULTURALI





**Fig. 7** *Oscillum* en marbre. Rome (?) Éros aulète chevauchant un dauphin. Berlin Altesmuseum, Sk 1041 ; inv. 30219.900. Cliché Chr. Vendries



**Fig. 8** Dauphin aulète. Coupe attique, Musée de la villa Giulia, Rome. D'après F. Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, 1987, p. 117.



Fig. 9 Figurine de chien aulète de Frières (Gaule). D'après *Revue archéologique de l'Oise*, 3, 1973.



Fig. 10 Ciste de M. Modius Maxximus (Ostie). Musées du Vatican, inv. 10745.

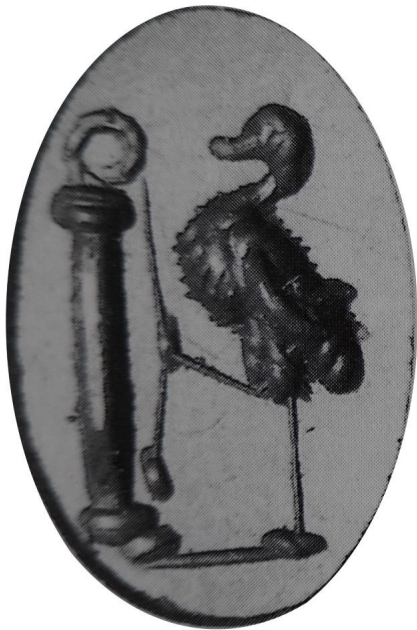


Fig. 11 Gemme avec grue et machine de levage. D'après M. Henig, *Classical Gems, Ancient and modern intaglios and cameos in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 1994, n° 373.