

**LE IUDICIUM COCI ET PISTORIS
IUDICE VULCANO (AL 190 ShB) :
à cheval entre Antiquité et Moyen Âge ***

On n'apprécie pas ce qu'on ne connaît pas : l'adage vaut aussi pour la poésie latine. Presque tout le monde connaît la devise d'Horace *carpe diem* (*Carm.*, 1, 11, 8), beaucoup récitent sans peine les premiers vers de l'*Énéide* de Virgile – remarquable patrimoine appris il y a bien longtemps sur les bancs de l'école – et quelques audacieux se sont même aventurés dans les vers satiriques de Perse. Mais qui s'est déjà plongé dans l'*Anthologia Latina*, un recueil de poèmes latins ? Qui a déjà pu découvrir quelles perles littéraires se cachent derrière ce titre insignifiant ?

1. Brève présentation

Le terme *Anthologia Latina*, qui a été introduit par Pieter Burman Secundus¹, connaît de multiples acceptions. En effet, tout manuscrit contenant une anthologie de poèmes latins nous livre sa propre collection, bien qu'on retrouve certains poèmes aussi dans d'autres manuscrits. Un des témoins importants les plus connus de cette *Anthologia Latina* est le *codex Salmasianus* (Parisinus Latinus 10318). Les poèmes latins rassemblés dans ce manuscrit trouvent probablement leur origine dans une collection

* Par la présente je tiens à remercier le Professeur Dirk Sacré (KUL), qui a dirigé mon mémoire de licence, dont cet article est le fruit : ses remarques ont largement contribué à affiner cet article. Je veux également remercier de tout cœur Justin Claes, ancien étudiant en philologie romane aux FUNDP, qui s'est fait un plaisir de traduire mon texte original en français.

1. J. E. SANDYS, *A History of Classical Scholarship*, Cambridge, 1908, II, p. 455 : Pieter Burman Secundus (1714-1778) est né à Amsterdam et a étudié à l'université de Leyde. En 1736, il a été nommé professeur d'éloquence et d'histoire à l'université de Franeker, mais, en 1742, il est retourné dans sa ville natale. Il était le neveu du célèbre Pieter Burman (1668-1741), pour qui il éprouvait une grande admiration. Son œuvre la plus importante a été l'édition de l'*Anthologia Latina* (1759-1773), mais il s'est aussi occupé, entre autres, de l'édition de quelques comédies d'Aristophane (1760), de l'œuvre de Claudien (1760), de la *Rhetorica ad Herennium* et du *De inventione* de Cicéron (1761).

d'épigrammes africaines, réunis par un compilateur inconnu peu après l'expulsion des Vandales de l'Afrique du Nord (*circa* 533-534 apr. J.-C.). Plus tard, sur le continent italien, cette collection s'est enrichie d'un certain nombre de poèmes plus anciens et surtout plus longs, avant d'être de nouveau raccourcie, dans une phase ultérieure².

Le mot clé de cette anthologie est sans aucun doute *uarietas* : le compilateur a réuni des poèmes d'un grand nombre d'auteurs de périodes différentes, tant des premiers siècles avant et après J.-C. (poèmes attribués, entre autres, à Virgile et à Martial³) que de la période allant du II^e au VII^e siècle après J.-C. (entre autres, Flavius Felix et Pentadius⁴). Certains d'entre eux nous ont été transmis de façon anonyme, comme le célèbre *Peruigilium Veneris* (AL 191 ShB). Les thématiques traitées forment un mélange de *centones Vergiliani*, de poèmes mythologiques, de descriptions de situations, d'invectives, etc. Quant à leur longueur, les poèmes sélectionnés présentent une variation entre épigrammes concises et poèmes plus longs, comme le *Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano* (AL 190 ShB).

Ce *Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano* nous relate, en quatre-vingt-dix-neuf hexamètres, la querelle fictive entre un cuisinier et un boulanger sur l'importance de leurs professions respectives. Le boulanger est le premier à prendre la parole : il attire l'attention sur sa relation privilégiée avec les dieux et dénonce les *crudelia facta* du cuisinier au moyen de quelques exemples mythologiques (p. ex, Thyeste) bien choisis (v. 11-57). Ensuite, le cuisinier entre en scène, le visage noirci par le feu, ce qui contraste complètement avec la face toute blanchie de farine de son adversaire. Il insiste surtout sur la grande variété de produits qu'il emploie dans ses plats et tente, à l'instar du boulanger, d'illustrer ses contacts familiers avec les dieux et les héros mythologiques (v. 60-94). Finalement, le dieu Vulcain – puisque, de par leur profession, les deux partis dépendent du feu – doit prononcer un jugement. En guise de sentence, le dieu avertit

2. T. BIRT, *Das antike Buchwesen in seinem Verhältnis zur Literatur. Mit Beiträgen zur Textgeschichte des Theokrit, Catull, Propertius und anderer Autoren*, Aalen, 1974 [= 1882], p. 387 ; K. VÖSSING, « Die Anthologia Salmasiana, das vandalische Karthago und die Grenzen der Stilanalyse », dans K. ZIMMERMANN (Hrsg.), *Der Stilbegriff in den Altertumswissenschaften*, Rostock, 1993, p. 149-155.

3. Respectivement AL 250-257 ShB et AL 13 ShB.

4. Respectivement AL 201-205 ShB et AL 226-227 ShB. Flavius Felix a vécu pendant le règne du roi vandale Thrasamund (496-523 apr. J.-C.) et est e.a. l'auteur de cinq épigrammes en l'honneur de ce roi, qui avait donné l'ordre de construire les *thermae Alianarum*. Quant à Pentadius, il a probablement été actif pendant le III^e siècle apr. J.-C. et est connu pour ses vers raffinés et érudits, pleins de réminiscences grecques et latines. Le thème de la nature prend une place centrale dans son œuvre.

les deux rivaux qu'ils doivent conclure la paix, sans quoi il leur retirera le feu (v. 95-99).

L'origine de ce *Iudicium* demeure malheureusement fort nébuleuse. En particulier, les seuls renseignements dont nous disposons sur l'auteur de cet amusant débat en vers sont ceux qu'il donne lui-même dans les vers initiaux du poème : il se nomme Vespa et prétend aller de ville en ville pour déclamer ses poèmes avec succès (v. 3-4). Nous ignorons cependant si l'auteur était d'origine africaine, comme tant d'autres dans l'*Anthologia Salmasiana*, ou s'il habitait dans une autre région de l'empire romain. Nous ne disposons pas non plus d'indices externes concernant la date de composition ; sur la base du contenu et de certaines particularités prosodiques, nous pouvons admettre que les vers ont probablement été écrits au IV^e s. apr. J.-C.⁵

Sous des dehors de banale poésie populaire, le *Iudicium* a joué un rôle clé inattendu, jetant un pont entre l'Antiquité et le Moyen Âge. En se référant sans cesse à la mythologie antique, en développant la joute d'esprit comme un exercice de rhétorique (*controuersia*) et en parodiant des auteurs canoniques tels que Virgile et Ovide – leur langage élevé est imité dans le contexte d'une discussion banale entre deux figures populaires – Vespa n'a pas seulement fortement ancré son poème dans la tradition antique, mais il s'est aussi profilé comme modèle important d'un genre très populaire au Moyen Âge : les débats en vers. C'est précisément ce rôle crucial du *Iudicium* comme intermédiaire entre l'Antiquité et le Moyen Âge que nous aimerions illustrer et commenter, à partir de quelques fragments précis⁶.

2. Virgile tourné en ridicule : imitation et parodie du genre épique

L'imitation et la parodie des poètes et des motifs antiques est une des caractéristiques fondamentales du *Iudicium coci et pistoris*. En combinant

5. En suivant entre autres M. SCHUSTER, « Vespa », dans G. WISSOWA (Hrsg.), *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1958, VIII A2, col. 1705-1710 ; D. R. SHACKLETON BAILEY, « Three Pieces from the Latin Anthology », *Harvard Studies in Classical Philology* 84 (1980), p. 177-217 ; M. VON ALBRECHT, *Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boethius mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit*, München, 1994², II, p. 1041.

6. Le texte entier du *Iudicium* peut être consulté dans l'édition la plus récente de Shackleton Bailey (1982). Les vers, tels qu'ils sont formulés dans cet article, sont toutefois le résultat d'une édition « personnelle », basée sur les constatations des éditeurs importants, des trouvailles dans des critiques textuelles et des réflexions personnelles. La traduction française, à quelques adaptations minimales près, a été reprise de J.-F. LESPECT, « Vespa, le *Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano* (*Anthologie Latine*, 199) : introduction, texte latin, traduction et notes », *Folia Electronica Classica* 9 (2005).

de façon raffinée des reprises mot à mot et des réminiscences plus subtiles, Vespa s'efforce sans cesse d'obtenir une ambiguïté sémantique et une variation à l'égard du texte original⁷. En intégrant l'*imitatio* dans un contexte différent ou en lui procurant une autre signification, Vespa crée toujours une certaine tension entre le texte modèle et sa propre version, d'où résulte tantôt un contraste inattendu, tantôt une parodie à nuance ironique. C'est ce qu'illustrent très clairement les vers initiaux du *Iudicium* (v. 1-6) :

*Ter ternae, uarias cunctae quae traditis artes,
Linquite Pierios colles et scribite mecum.
Ille ego Vespa precor, cui, diuiae, saepe dedistis,
Per multas urbes populo spectante fauorem.
Scribere maius opus et dulcia carmina quaero,
Nec mel erit solum: aliquid quoque iuris habebit.*

Vous les neuf <Muses> qui enseignez les différents arts, quittez les pentes du mont Piéris et venez toutes écrire à mes côtés. C'est moi, Vespa, qui vous supplie, déesses, moi à qui souvent <déjà> vous avez été favorables dans de nombreuses villes, devant une foule de spectateurs. Je désire <aujourd'hui> écrire une œuvre plus grande et en vers agréables. Elle ne sera pas que douceur, elle aura aussi du piquant.

Le poème débute par l'invocation traditionnelle des Muses, ce qui donne à tout le préambule une coloration épique. La tournure *ter ternae* (v. 1) procure également à l'introduction une grandeur épique (cf. Naev., *Bell. Poen.*, fr. 1 Strzelecki), vu la tendance poétique de remplacer les indications prosaïques de chiffres par des périphrases (cf., e.a., Sidon., *Carm.*, 16, 1 ; Ennod., *Carm.*, 1, 9, 12). Le poète se sert en outre, dans ce premier vers, de figures de style caractéristiques d'un *modus scribendi* plus noble, comme l'allitération (*ter ternae*) et l'homéoteleute intentionnelle (*cunctae quae*). C'est précisément en confrontant ensuite cet *incipit* solennel avec le contenu peu élevé du poème (une querelle entre deux artisans) que Vespa parvient à parodier l'invocation épique des Muses.

Dans le vers 2, le poète incite de façon insolente les Muses à quitter leur domicile pour l'assister dans la rédaction de son poème. Jusqu'au règne d'Auguste, il était certes courant d'implorer l'aide des filles de

7. Vespa respecte les indications de Cicéron et de Quintilien : dans *De orat.*, 2, 253-254, Cicéron insiste sur le fait que l'*ambiguum* est très important dans une parodie amusante, alors que Quintilien (*Inst.*, 6, 3, 96-97) pose que « le ton spirituel est encore accru par des vers cités à propos, dans leur exacte intégralité [...] mais on peut aussi changer quelques mots [...] on peut encore forger des vers qui ressemblent à des vers connus (*parodia*) ou appliquer des proverbes à propos » (*Quintilien. Institution oratoire*. Texte établi et traduit par Jean COUSIN, Collection des Universités de France, Paris, 1977, IV, p. 59-60).

Jupiter en usant d'un impératif (*dicite, adeste, date, pandite*, etc.), mais on leur donnait très rarement l'ordre de quitter leur domicile⁸. Le verbe *linquere* renvoie en outre à un contexte sacré⁹ et constitue une expression figée dans les hymnes¹⁰. Comme Vespa ne se sert pas ici de cette formule dans un contexte religieux ou sacré, cela provoque une tension par rapport aux textes sources, à effet parodique.

Dans le vers 4, l'expression *per multas urbes* renvoie à la tournure *per urbem / urbes*, extrêmement fréquente dans le genre épique et dans l'œuvre de Virgile en particulier¹¹. L'originalité de Vespa se situe dans le fait qu'il ne place pas cette expression très courante à la fin du vers, comme Virgile, mais qu'il la met en évidence au début du vers. Cette technique surprend le lecteur et crée une ironie subtile. Quant à l'idée exprimée, nous pouvons également la relier à Catulle, 101, 1 (*Multas per gentes et multa per aequora uectus*) et Virg., *Aen.*, 6, 692-693 (*quas ego te terras et quanta per aequora uectum / accipio ! quantis iactatum, nate, periclis !*), où sont évoqués les dangers affrontés respectivement par Catulle lui-même et par le héros Énée durant leurs voyages. Notre poète, par une formule analogue, ne décrit cependant pas des difficultés surmontées de façon héroïque, mais une faveur que les Muses lui ont procurée volontairement.

Les vers 5 et 6 sont de nature programmatique : le poète nous communique ses intentions artistiques et le contenu du poème. La tournure *dulcia carmina quaero* (v. 5a) a été empruntée à Manilius (3, 38 : *nec dulcia carmina quaeras*). Dans ce modèle, Manilius utilise cependant le verbe *quaerere* dans le sens de « chercher (à retrouver) », tandis que Vespa attribue au verbe un sens conatif et construit le tout avec un infinitif. De plus, l'avertissement, formulé de façon négative dans le modèle, est transformé en une déclaration de principe positive. Dans le vers 5b, la tournure *maius opus* a été empruntée à Virgile (cf., e.a., *Aen.*, 7, 45) et Ovide (cf., e.a., *Am.*, 3, 1, 24), qui tous deux se servent de cette *iunctura* dans un préambule pour caractériser une œuvre longue au contenu noble. Ainsi, Vespa reprend et parodie en même temps deux définitions qui sont inhérentes à des genres poétiques totalement différents. Avec la tournure

8. Cf. *Aetna*, 7-8 ; *Carm. Eins.*, 1, 36-37. Une comparaison intéressante s'impose aussi avec les vers initiaux de la *Batrachomyomachie*, une parodie d'Homère, où l'auteur demande au chœur (les Muses) de descendre du mont sacré Hélicon : Ἄρχόμενος πρώτης σελίδος χορὸν ἐξ Ἑλικῶνος ἔλθειν εἰς ἐμὸν ἦτορ ἐπεύχομαι εἴνεκ' ἀοιδῆς... (v. 1-2).

9. Cf. Catulle, 61, 27 ; Virg., *Géorg.*, 1, 16-17 ; Prop., 4, 6, 27 ; Stat., *Theb.*, 5, 61 ; etc.

10. Cf. Théogn., 1277 ; A., *Eum.*, 9 ; Catulle, 61, 27-29 ; etc.

11. Par exemple Virg., *Aen.*, 2, 249 ; 4, 300 ; 4, 609 ; 4, 666 ; 7, 377 ; 9, 473 ; 9, 784 ; etc.

dulcia carmina, Manilius renvoie en effet à des vers lyriques, ce qui est en opposition avec sa propre poésie didactique. De même, Ovide (*Am.*, 3, 1, 24), avec le terme *maius opus*, renvoie à la tragédie, en opposition avec ses propres élégies d'amour. En reliant ces deux concepts entre eux, Vespa réussit à réconcilier deux fonctions de la littérature : *delectare* et *prodesse*.

Dans le vers 6, le poète prolonge en premier lieu le vers précédent (v. 5a : *dulcia carmina*) à travers le mot *mel*, amplement utilisé chez bien des auteurs (Quint., *Inst.*, 3, 1, 5 ; Hor., *A.P.*, 99) comme métaphore du raffinement et du charme de la poésie. De plus, il promet à son public non pas seulement des mots doux, mais aussi *aliquid iuris*. De prime abord, le lecteur suppose qu'on traitera aussi de questions juridiques dans le poème. En effet, Vespa se sert nombre de fois de la terminologie juridique¹². Par la suite, il s'avère cependant que Vespa a exploité consciemment la double signification de *ius* dans les vers initiaux : le mot ne doit pas uniquement être pris dans le sens courant de « droit », mais aussi dans le sens de « sauce », et fait par conséquent subtilement référence au cuisinier ; cette interprétation est confortée e.a. par les vers 29 (*tua iura*) et 60 (*iura cocorum*). Plaute (*Pseud.*, 197) puis Cicéron (*Verr.*, 2, 1, 46, § 121) avaient déjà tiré parti de cette homonymie. Comme *aliquid iuris* ne semble pas seulement renvoyer au cadre juridique du poème, mais aussi aux plats du cuisinier, le mot *mel* doit lui aussi s'interpréter comme faisant allusion aussi bien à des textes poétiques qu'aux pâtisseries du boulanger, où ce produit est un ingrédient très important (v. 64 et 73).

3. L'avocat du diable :

le jeu avec des figures de style rhétoriques et la polysémie

Comme Vespa l'indique dans les vers initiaux de son poème, il erre de ville en ville, où il espère impressionner par son éloquence le public venu l'entendre. Sa formation rhétorique s'exprime entre autres par l'accumulation de parallélismes, de chiasmes, d'anaphores, d'allitérations, d'assonances et d'autres procédés. Cet arsenal étendu de figures de style rhétoriques et poétiques, ainsi que l'usage abondant de la terminologie juridique (cf. note 12), lui ont été inspirés sans aucun doute par Ovide, notamment par son *Armorum iudicium* (*Ov.*, *Met.*, 13, 1-383), où Ajax et Ulysse se disputent devant les chefs grecs au sujet des armes d'Achille. Pour illustrer cette tendance rhétorisante, nous renvoyons aux vers 46-55, où les pâtisseries toutes fraîches du boulanger sont opposées aux *exempla* mythologiques de la cruauté du cuisinier :

12. Par exemple *iudicium* (titre), *contrarius* (v. 7), *causam agere* (v. 9), *testes* (v. 16), *damnauit iura* (v. 60), *sententia* (v. 94), etc.

*Quidue etiam manibus nostris non dulce paratur ?
 Nos facimus populo studiose coptoplacentas,
 nos adipata damus, nos grata canopica Anubi,
 crustula nos Iano ; sponsae mustacia mitto.
 Nouerunt omnes pistorum dulcia facta,
 nouerunt multi crudelia facta cocorum.
 Tu facis in tenebris miserum prandere Thyestem ;
 nescius ut Tereus cenet facis, inprobe, natum ;
 tu facis in lucis ut cantet tristis aëdon
 maestaque sub tecto sua murmuret acta chelidon.*

Et, en outre, quelle friandise n'est pas préparée par mes mains ? C'est moi qui confectionne avec amour les *coptoplacentae* pour le peuple, encore moi qui fournis les *adipata* et les délicieuses *canopica* à Anubis, toujours moi qui donne les *crustula* à Janus et envoie les *mustacia* à la mariée.

Tout le monde connaît la douceur des spécialités pâtisseries, beaucoup ont fait l'expérience de la cruauté des préparations des cuisiniers : c'est ta faute si le malheureux Thyeste déjeune dans les ténèbres ; ta faute, misérable, si à son insu Terée mange son fils à dîner ; ta faute encore si le triste rossignol chante dans les bois et si, sous un toit, l'hirondelle affligée gémit sur son sort.

D'un point de vue macroscopique, ce passage est construit en chiasme : le boulanger consacre quatre vers à la description concrète de ses *dulcia facta* (v. 46-49), avant d'en arriver ensuite à une conclusion vigoureuse et assurée (v. 50). Lors de la description des exploits du cuisinier, il agit exactement de façon inverse : le boulanger résume d'abord son opinion sur son adversaire en un seul vers (v. 51), avant de consacrer ensuite quatre vers à des exemples mythologiques concrets de ses *crudelia facta* (v. 52-55).

D'un point de vue microscopique, la description des *dulcia facta* du boulanger (v. 47-49) est subdivisée en cinq parties, qui ne sont toutefois pas rangées dans l'ordre ascendant, étant donné que la première partie (v. 47) est précisément la partie la plus étendue. Au vers 48, les deux hémistiches sont construits de façon parallèle, avec une légère variation par l'ajout du nom propre *Anubi* en 48b. Le vers 49a est en fait un intermède en forme de chiasme, aussi bien à l'égard du vers 48 (bien que les datifs correspondants *Anubi* et *Iano* créent un rapport mutuel) qu'à l'égard du vers 49b. On remarque aussi la prédilection de *Vespa* pour l'isocolie dans les vers 48-49. On observe en outre quelques allitérations (v. 46 : *nostris non* et v. 49 : *mustacia mitto*), ainsi que l'anaphore de *nos* (v. 47-49). Le changement soudain de la personne (*facimus* et *damus* en face de *mitto*) introduit une variation dans l'énumération.

La deuxième partie (v. 50-55) est caractérisée par un enchevêtrement de parallélismes et de chiasmes. En 50-51, les κῶλα en début de vers sont

parallèles (avec la variation *omnes - multi*), tandis que les κῶλα en fin des vers sont positionnés sous forme de chiasme, ce qui accentue encore davantage le contraste entre les *dulcia facta* du boulanger et les *crudelia facta* du cuisinier. Les vers 52-54 frappent surtout par la variation de construction : dans le vers 52, *tu facis* est mis au début et le verbe est suivi d'une phrase infinitive, tandis que, dans le vers 53, le verbe est inséré en milieu d'hexamètre et est construit avec un *ut* + subjonctif. Le vers 54 fait la synthèse des deux possibilités : *tu facis* est mis au début du vers, mais est suivi d'un *ut* + subjonctif. Cette recherche de variation est toutefois atténuée par le parallélisme *tu facis in tenebris... tu facis in lucis*. Des mots clés sont délibérément placés en fin de vers pour mettre en lumière les actes horribles du cuisinier : *Thyestem* (v. 52), *natum* (v. 53) et *chelidon* (v. 55). Les sons, dans ce passage, sont également très significatifs : dans le vers 51b, nous remarquons par exemple beaucoup de *k* (un son très dur), dans le vers 52 beaucoup de *r* (qui font trembler le lecteur de peur) et dans les vers 53-54 beaucoup de *t* et de *k* (de nouveau, des sons très durs). Enfin, des assonances telles que *facis...lucis* (v. 54) et des homéotéleutes¹³ telles que *dulcia facta* (v. 50) sont propres au style de Vespasien et trahissent l'excitation croissante du boulanger.

Ces moyens rhétoriques sont caractéristiques du style de notre poète, non moins que les jeux de mots ingénieux à double sens : Vespasien a su utiliser de façon virtuose la polysémie et l'homonymie afin de créer un effet comique (cf. v. 6 : *iuris*). En guise d'illustration, nous renvoyons aux vers 76-82 :

*Sed similem superis ego me magis esse docebo.
Est Bromio Pentheus: est et mihi de boue Pentheus.
Vritur Alcides flammis: conburor ad ollas.
Sicut Neptuno, feruent in caccabo fluctus.
Nouit Apollo suas studiose tangere chordas :
et mihi per digitos texuntur quam bene chordae !
Et seco sic gallos, qualis Berecynthia Gallos.*

Mais je vais montrer que c'est plutôt moi qui suis semblable aux dieux : Bromius a son Penthée, le bœuf est le mien ; Alcide est brûlé par les flammes, je me consume au fourneau ; comme chez Neptune, les flots bouillonnent dans ma casserole. Apollon sait pincer avec ardeur les boyaux de sa lyre, et mes doigts dressent si bien les andouillettes! Et je découpe les gallinacés, comme la déesse du Bérécynthe coupe ses Galles.

13. Vespasien a une prédilection particulière pour cette figure de style, en particulier pour la rime entre les κῶλα de deux vers successifs, par exemple *notus... Placentinus et panes... artes* (v. 31-32), *erit... dabit et usus... tellus* (v. 36-37).

Le verbe *feruere* (v. 79) renvoie au sens général du mot : « effervescence de l'eau ». En ce qui concerne le dieu maritime Neptune, cette signification se rapporte à l'alternance de la marée basse et de la marée haute, mais, quand on parle des activités du cuisinier, on s'imagine évidemment l'eau bouillante dans les casseroles. La comparaison avec Apollon est fondée sur la polysémie de *chordae* (v. 80-81) : au sens premier, *chorda* désigne les boyaux d'un animal, lesquels étaient souvent préparés comme nourriture, surtout pour les classes sociales inférieures (v. 81). Mais, par extension, on se sert aussi de ce terme pour désigner les cordes d'un instrument de musique : dans l'Antiquité, elles étaient faites de tripes (métonymie de la matière pour l'objet), coupées en bandes fines et ensuite assemblées (v. 80). Le substantif *gallus* (v. 82) renferme lui aussi un double sens : comme nom propre, le terme désigne à un prêtre de Cybèle, la déesse phrygienne à qui le mont Bérécynthe était consacré. Ces prêtres excentriques se châtraient dès qu'ils tombaient en extase pendant les rites. Comme nom d'espèce, le même terme signifie le coq, un plat courant dans la cuisine romaine¹⁴.

4. Un regard sur le futur :

Vespa en tant que modèle du débat dans la poésie médiévale

Comme nous l'avons déjà indiqué dans l'introduction, Vespa n'a pas seulement bien ancré son poème dans la tradition antique, mais il a aussi exercé une influence non négligeable sur un genre littéraire très populaire au Moyen Âge, que l'on appelle *flyting* en anglais et *Streitgedicht* en allemand¹⁵. On trouve un premier exemple de l'influence prolongée du *Iudicium* dans la *Cena Cypriani*¹⁶, un texte parodique, probablement écrit à

14. Le même jeu de mots a déjà été utilisé par Mart., 13, 63-64 et par Quint., *Inst.*, 7, 9, 2.

15. On regroupe sous cette dénomination des textes littéraires – aussi bien en prose qu'en poésie – de nature et de valeur stylistique fort éloignées : deux partis (rarement plus) entrent en dialogue entre eux pour arbitrer une rivalité réelle ou fictive, c'est-à-dire soit pour prouver leur propre supériorité, soit pour minimiser les mérites de l'autre parti, soit pour régler une question soulevée. Sur les racines antiques du genre, cf. H. WALTHER, *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, München, 1920 ; F. J. E. RABY, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford, 1957², II, p. 282-308 ; W. J. FROLEYKS, *Der ἀγών λόγων in der antiken Literatur*, Bonn, 1973 ; A. SCHÄFER, *Vergils Eklogen 3 und 7 in der Tradition der lateinischen Streidichtung. Eine Darstellung anhand ausgewählter Texte der Antike und des Mittelalters* (Studien zur klassischen Philologie, 129), Frankfurt am Main, 2001.

16. Pour une édition récente, avec traduction allemande et commentaire : C. MODESTO, *Studien zur 'Cena Cypriani' und zu deren Rezeption* (Classica Monacensia), Tübingen, 1992.

la fin du IV^e s. apr. J.-C. Dans cette pièce, le poète décrit une grande fête de noces, où ont été invitées de nombreuses figures bibliques : on leur présente des plats faisant allusion à des événements et des situations de la Bible, dans lesquels ils ont précisément joué le rôle principal. De façon analogue, Vespa avait déjà distribué les créations culinaires de son cuisinier entre les différentes figures mythologiques¹⁷, de telle façon que le plat servi avait toujours un rapport avec le cycle de mythes relatif à la figure en question (v. 83-93) :

*Partes quisque suas tollet, qui cenat apud me.
Vngellam Oedipodi, sycotum pono Promethei,
Pentheo pono caput, ficatum do Tityoni,
siccus aqualiculum reddi sibi Tantalus orat.
Ceruïnā Actaeon tollit, Meleager aprinam,
agninam Pelias, taurinam cingulus Ajax.
Orpheu, tu tollis chordas ; Leandre, lacertos ;
me sterilem Niobe, linguam Philomela rogant me.
Pluma Philoctetam meruit, rogat Icarus alas,
bubula Passiphae, Europe bubula poscit,
auratam Danaae, cygnum bene condio Ladae.*

Chacun de ceux qui dînent chez moi recevra sa part : à Œdipe je sers un pied de cochon, à Prométhée un foie, je sers une tête <de porc> à Penthée, à Tityos je donne un foie. Assoiffé, Tantale implore qu'on lui passe un estomac. Actéon prend de la viande de cerf, Méléagre du sanglier, Pélias de l'agneau, Ajax, un homme élancé, du taureau. Orphée, toi tu reçois des tripes, toi, Léandre, des maquereaux. Philoctète a gagné des plumes, Icare demande des ailes. Niobé me demande une vulve de truie qui n'a pas encore mis bas, Philomèle une langue. Pasiphaé réclame des quenelles de bœuf, Europe de même. Pour Danaé j'accorde une daurade, pour Lédé un cygne.

Ainsi, on trouve dans les deux poèmes un catalogue ou une énumération de plats, qui sont distribués aux différents personnages, mais toujours en tenant compte de leur « passé historique ou mythologique ». De plus, on peut découvrir dans la *Cena Cypriani* quelques reprises littérales de mots inusités, principalement en ce qui concerne la distribution des plats de viande et des plats de poisson entre les invités bibliques (p. 22.11 – 24.11) :

17. Ainsi s'estompent dans les deux poèmes les limites entre l'humain et le divin, entre le profane et le sacré. Dans ce sens, on peut parler de littérature « carnavalesque », une littérature où les catégories établies sont suspendues.

*Iudicium coci et pistoris**Cena Cypriani**Partes quisque suas tollit* (v. 83)*Ceteri autem partes suas tenebant*
(p. 22.1)*Sycotum pono Promethei* (v. 84)*Sicotum Tobias* (p. 22.17)¹⁸*Pentheo pono caput* (v. 85)*Iohannes caput* (p. 22.11)¹⁹*Ceruīnam Actaeon tollit* (v. 87)*Esau ceruīnam* (p. 22.3)²⁰*Agninam Pelias* (v. 88)*Abel agninam* (p. 22.4)²¹*Leandre lacertos* (v. 89)*Lacertum Goliath* (p. 24.10)²²*Linguam Philomela* (v. 90)*Linguam Aaron* (p. 22.12)²³

18. En punition pour avoir volé le feu aux dieux célestes, Prométhée est enchaîné à un rocher, où un vautour ou un aigle lui dévore le foie (*sycotum*) : souffrance sans délivrance car le foie repousse chaque nuit. Finalement Héraclès réussit à tuer le rapace et à libérer Prométhée. Le livre de *Tobie* (Ancien Testament) décrit le voyage vers la Médie du personnage principal de même nom et de son compagnon, l'archange Raphaël. En chemin, tous deux sont attaqués par un énorme poisson : Tobie l'attrape et en ôte vésicule biliaire, cœur et foie, d'où on distille des médicaments.

19. Penthée est déchiré vivant par sa propre mère et ses sœurs, saisies de délire bachique pour ne pas avoir reconnu la divinité de Dionysos. Sa mère finit par embrocher la tête décapitée (*caput*) sur son thyrses et, pleine d'orgueil, montre ce trophée à son père. Les évangiles (e.a. *Matt.* 14 : 1-12 ; *Marc* 6 : 14-29), racontent comment saint Jean-Baptiste a été décapité sur ordre d'Hérode Antipas, parce qu'il avait désapprouvé le mariage de celui-ci avec Hérodiade, l'ex-épouse de son demi-frère Hérode Philippe I^{er}.

20. Actéon surprend la déesse Diane en train de se baigner toute nue. Elle le punit en le transformant en cerf (*ceruīnam*), et il est ensuite déchiré par ses propres chiens de chasse. En Gn 27, le vieil Isaac souhaite prononcer la bénédiction sacrée pour son fils aîné Ésaü. L'usage voulant que l'on mange pendant ce rituel, il envoie son fils chasser un cerf. Mais Rebecca trompe son époux, par quoi le plus jeune frère jumeau Jacob reçoit la bénédiction et devient ainsi le nouveau chef de la famille.

21. Pélias est assassiné par ses propres filles, à qui la magicienne Médée avait promis de rajeunir leur père. Elles devaient pour ce faire le couper en morceaux et le cuire dans un grand pot. Pour les convaincre, Médée fait de même avec un vieux bélier, qui renaît comme un agneau frétilant (*agninam*). Au moment de la « résurrection » de Pélias, la magicienne rusée s'éclipse. En Gn 4, on décrit les sacrifices que Caïn et Abel offrent à Dieu. Comme Dieu lui semble être plus satisfait de l'agneau de son frère que de ses propres épis de blé, Caïn tue son frère par jalousie.

22. Léandre et Héro, deux amoureux, sont séparés par l'Hellespont. Chaque nuit, Léandre traverse le détroit à la nage, pendant qu'Héro l'attend dans une tour en lui montrant le chemin avec une torche. Mais, durant une forte tempête, la torche s'éteint et Léandre se noie dans les vagues houleuses. Comme le jeune homme a trouvé la mort dans la mer, Vespa lui fait servir un plat de poisson (*lacertos*). En même temps, le poète renvoie avec ce plat à la deuxième signification de *lacertus* (« bras »), par allusion aux bras musclés qui permettaient à Léandre de mener la traversée à bonne fin. De par cette deuxième signification, nous pouvons aussi établir un rapport avec Goliath (= Goliath), un guerrier philistin de la Bible, tué par David. Ce costaud avait évidemment aussi les bras très musclés (1 S 17).

23. Philomèle est violée par son beau-frère Térée. Pour qu'elle ne puisse pas le dénoncer, il lui coupe la langue (*linguam*). Philomèle réussit cependant à exprimer le

Plusieurs décennies plus tard, le *Iudicium coci et pistoris* de Vespa se fait de nouveau valoir, cette fois dans un poème amusant de Vénance Fortunat (*Carm.*, 6, 8 : *De coco qui ipsi nauem tulit*²⁴), écrit dans la deuxième moitié du VI^e s. apr. J.-C. Tout comme dans la *Cena Cypriani*, l'influence exercée par le *Iudicium* se situe à plusieurs niveaux.

En premier lieu, les deux poèmes partagent le motif commun de l'humour de la cuisine : dans le *Iudicium* de Vespa, le cuisinier et le boulanger se disputent la faveur du dieu Vulcain ; dans le poème de Fortunat, un poète se plaint de l'insolent cuisinier de la cour de Metz, qui aurait volé son bateau. Ce motif trouve déjà son origine dans les comédies antiques de Plaute, où bien des esclaves de cuisine jouaient le rôle de bouffon attiré. À partir du *Iudicium coci et pistoris*, ce thème a été transmis à de nombreux poèmes médiévaux, non pas uniquement au poème de Fortunat, mais aussi, entre autres, à des vers de Théodulf (*Carm.*, 25 : *PLMA*, 1, 488), au sujet du majordome de Charlemagne, s'essouffant dans la cuisine²⁵.

En second lieu, Vénance Fortunat imite et parodie dans son préambule (v. 1-6) le langage poétique, tout comme Vespa l'avait fait avant lui (cf. v. 1-6). Par exemple, le premier vers *Cur mihi tam ualidas innectis, cura, querellas ?* renvoie à la plainte qu'Horace adresse à son protecteur Mécène (*Carm.*, 2, 17, 1 : *Cur me querellis exanimas tuis ?*). Le narrateur du poème de Fortunat revendique immédiatement le statut honorable de poète de la cour, protégé par un *patronus* puissant et fortuné, s'insérant ainsi dans la tradition classique. Précisément, en confrontant cet *incipit* solennel avec le contenu banal du poème (les vicissitudes d'un écrivain misérable), Vénance Fortunat réussit à parodier le langage poétique noble. Cette tendance trouve un nouveau développement quand l'auteur introduit, au vers 5, une réminiscence de la *Thébaïde* de Stace (*Stat.*, *Theb.*, 1, 312 : *interea patriis olim uagus exul ab oris*, cf. Ven. Fort., *Carm.*, 6, 8, 5 : *tristius erro nimis patriis uagus exul ab oris*)²⁶.

délit sur un tapis tissé et Térée est finalement démasqué. Philomèle est ensuite métamorphosée en hirondelle, l'oiseau sans ramage. Dans la Bible, Aaron, contrairement à son frère Moïse, avait la langue bien pendue et tenait lieu de porte-parole de Moïse (e.a. Ex 4:16 ; 6:10-13).

24. On peut trouver le texte intégral du poème, accompagné d'une traduction anglaise, dans *Venantius Fortunatus: Personal and Political Poems*, Translated with Notes and Introduction by Judith GEORGE (Translated Texts for Historians, 23), Liverpool, 1995.

25. Pour des exemples supplémentaires, cf. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern - München, 1967⁶.

26. S. BLOMGREN, « De Papinii Statii apud Venantium Fortunatum vestigiis », *Eranos* 48 (1950), p. 57-65.

En dernier lieu, le *Iudicium coci et pistoris* inspire aussi Vénance Fortunat jusque dans des points de détail. Ainsi, le cuisinier de la cour de Metz est présenté le visage noirci (v. 11 : *corde niger, fumo pastus, fuligine tinctus*), tout comme, dans le poème de Vespa, le cuisinier entre en scène avec le visage bistré (v. 59 : *ora niger studio, faciem mutante fauillam*). Ensuite, le narrateur du poème de Fortunat estime qu'il est indigne de s'adresser en vers à un cuisinier ignoble (v. 15a : *indignus uersu*), tout comme le boulanger du *Iudicium* s'indigne que le cuisinier ose se mesurer avec lui (v. 12-13 : *Mirror enim (fateor), et iam uix credere possum, / quod cocus iste mihi sit respondere paratus*). En outre, de la même façon que Vespa parodie le langage juridique (cf. note 12 ; par exemple, au v. 6 : *nec mel erit solum, aliquid quoque iuris habebit*), Vénance Fortunat se sert de la signification ambiguë de *ius* (soit « le droit », soit « la sauce », cf. v. 18 : *plus iuscella coci quam mea iura ualent*). On retrouve d'ailleurs le même jeu de mots dans le poème précité de Théodulf (*Carm.*, 25, 183-184 : *quam saepe ingrediens, pistorum siue coquorum / uallatus cuneis, ius synodale gerit*).

5. Épilogue

À l'aide de quelques extraits concrets, nous avons illustré de quelle manière le *Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano* a pu faire le pont entre les antiques *συγκρίσεις* et le débat poétique médiéval. D'un côté, Vespa a su ancrer solidement son *Iudicium* dans la tradition antique, notamment en se référant sans cesse à des figures mythologiques antiques, ou en chargeant le plaidoyer du cuisinier et du boulanger de figures de style rhétoriques et poétiques et de jeux de mots, ou encore en imitant et en parodiant les motifs antiques et les poètes canoniques, particulièrement Virgile. D'un autre côté, c'est précisément le sous-genre introduit par Vespa (c'est-à-dire la combinaison novatrice de la dispute populaire – sous la forme littéraire que lui avaient déjà donné, entre autres, Théocrite et Virgile – et de la *σύγκρισις* rhétorique), qui a connu de nombreux épigones au Moyen Âge, comme l'a montré l'examen de la *Cena Cypriani* et d'un poème de Vénance Fortunat.

Cette étude sommaire du *Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano* nous incite aussi à prendre conscience du fait que des études similaires de textes moins connus peuvent contribuer, dans une large mesure, à une meilleure compréhension de l'évolution de la littérature en général : de tels textes, qui sont en quelque sorte autant de *missing links*, peuvent jeter une lumière nouvelle sur l'histoire des motifs (dans ce cas-ci, par exemple, l'humour de cuisine), des genres ou des sous-genres (ici, le genre de la *Streitdichtung*

avec une forte tendance rhétorique²⁷), et des *Gattungskreuzungen* (dans notre cas, l'introduction de discours plus longs dans des poèmes non dramatiques, inspirée par le genre épique²⁸).

Ulrike KENENS
Doctorante en littérature grecque
KULeuven
ulrike.kenens@arts.kuleuven.be

27. F. CAIRNS, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, 1972, p. 89.

28. W. KROLL, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart, 1924, p. 219-220.

Orientations bibliographiques

- B. BALDWIN, « The *Iudicium coci et pistoris* of Vespa », dans F. DELLA CORTE, *Filologia e forme letterarie*, 5 vol., Urbino, 1987, IV, p. 135-149.
- A. J. BAUMGARTNER, *Untersuchungen zur Anthologie des Codex Salmasianus*, Baden, 1981.
- F. GASTI, « *Grandezza e dolcezza poetica di Vespa (Anth. Lat. 199, 5 R. = 190, 5 Sh. B.)* », *Bollettino di Studi Latini* 32 (2002), p. 522-530.
- J.-F. LESPECT, « Vespa, le *Iudicium coci et pistoris iudice Vulcano (Anthologie Latine, 199)* : introduction, texte latin, traduction et notes », *Folia Electronica Classica* 9 (2005).
- V. MILAZZO, « Polisemia e parodia nel *Iudicium coci et pistoris* di Vespa », *Orpheus* 3 (1982), p. 250-274.
- G. B. PERINI, « Il fornaio millantatore (Vespa 60-65) », *Atene e Roma* 28 (1983), p. 164-171.
- M. C. RABUZZI, « Imitazione e parodia in A.L. 199 R. (*Iudicium coci et pistoris* di Vespa) », *Sileno* 17 (1991), p. 259-279.
- M. C. RABUZZI, « La fortuna di Vespa : risultanze di *Anth. Lat. 199 R* nei *conflictus* medievali », *Sileno* 18 (1992), p. 157-167.
- A. RONCONI, « Nota critica e esegetica a Vespa, v. 60-65 », dans B. RIPOSATI (éd.), *Scritti in onore di Benedetto Riposati. Studi su Varrone, sulla retorica, storiografia e poesia latina*, 2 vol., Rieti - Milano, 1979, II, p. 425-430.
- D. R. SHACKLETON BAILEY, « Three Pieces from the Latin Anthology », *Harvard Studies in Classical Philology* 84 (1980), p. 177-217 [avec une traduction anglaise].
- Anthologia Latina*. Vol. I : *carmina in codicibus scripta*. Recensuit D. R. SHACKLETON BAILEY. Fasc. 1 : *libri Salmasiani aliorumque carmina* (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Stuttgartiae, 1982.

