

Arnaud Bikard, Université Paris — Sorbonne

**ÉLIA LÉVITA ET TEOFILLO FOLENGO:
LIBÉRATION DU ROMAN DE CHEVALERIE
ET LIBERTÉ LINGUISTIQUE DANS LES ANNÉES
1500–1530 EN ITALIE**

La Renaissance italienne est associée à une extension brusque des limites de la connaissance. Quiconque en étudie les créations est confronté à une abondance de savoirs nouveaux: naissance de la science moderne, redécouverte des grands auteurs de l'antiquité, rationalisation de l'administration, de l'histoire, etc. Élia Bahur Levita (1469–1548) est un des représentants juifs les plus remarquables de cette tendance: grammairien de l'hébreu, il a permis, à travers une dizaine d'ouvrages¹ dont la visée première était pédagogique, une meilleure compréhension de la langue sainte par plusieurs générations juives, mais aussi chrétiennes puisque lui-même enseignait la langue à des cardinaux et à des ambassadeurs, et que ses ouvrages ont immédiatement été traduits en latin. Mais outre son rôle d'enseignant et de découvreur, Élia Lévitá est l'auteur des œuvres les plus originales de la littérature yiddish ancienne dont la plupart se distinguent par leur liberté de ton et leur propension au grotesque. Cette tendance, qui s'exprime à la fois dans des satires et dans des romans de chevalerie, est l'expression d'une part moins connue de la Renaissance italienne: celle d'une écriture débridée qui entend faire rire non plus dans la tradition de la farce médiévale, mais dans une tradition savante, qui combine grossièreté et raffinement. Chez les chrétiens, au début du XVI^e siècle cette tendance est représentée par des auteurs, dont la plume brillante a fait trembler jusqu'aux plus grands princes, il s'agit en particulier de Luigi Berni et de Pietro Aretino. Chez les juifs, le représentant le plus marquant du début du XVI^e siècle est Élia Lévitá, et il s'est exprimé en yiddish. Plus que tout autre genre littéraire, le roman de chevalerie, ou *romanzo cavalleresco*, offrait alors en Italie un espace de remise en question des

¹ La biographie de référence sur Élia Bakhur Lévitá est celle de *G. Weil*. Élia Lévitá: humaniste et massorète (1469–1549), Leiden: Brill, 1963.

normes intellectuelles et stylistiques. Le roman de chevalerie a connu en Italie du Nord, à partir des années 1470, un renouveau remarquable. Ce genre littéraire, le plus populaire du Moyen-Âge, qui était apprécié chez les juifs² aussi bien que chez les chrétiens, a alors connu une entière refondation par une série de grands poètes: Pulci, Boiardo, Ariosto. Tous ces auteurs ont une personnalité et un style littéraires particuliers mais leur vision du *romanzo cavalleresco* obéit à une série de tendances communes: fusion des récits traditionnels, distanciation vis-à-vis du monde de la chevalerie, complexification de la narration, humour et ironie³. Élia Lévi se situe aux marges de cette rénovation du genre dans ses deux romans de chevalerie *Bovo Dantona*⁴ (1507, première publication 1541) et *Paris un Wiene*⁵. (environ 1530, édition complète conservée 1594). La rénovation du genre dans la littérature italienne suit en effet un courant majeur et un développement régulier qui commence avec Pulci (*Morgante*), culmine avec l'Arioste (*Orlando Furioso*) et s'achève avec le Tasse (*Gerusalemme liberata*). Dans les marges de ce courant, un grand nombre d'écrivains sont confrontés, à un moment ou à un autre, au genre du roman de chevalerie, en particulier dans les années 1510–1530 à la suite du succès phénoménal du *Roland Furieux*. Ceux-ci ne sont pas connus avant tout pour leurs poèmes chevaleresques. Ils restent dans l'ombre de l'Arioste, soit parce que leurs projets n'ont pas abouti (c'est le cas de Pietro Aretino dont les nombreux romans de chevalerie sont restés à l'état d'ébauche) soit parce qu'ils se sont eux-mêmes donné comme objectif d'imiter l'Arioste: c'est le cas de Berni qui a voulu adapter le *Roland amoureux* de Boiardo de façon à le faire correspondre aux nouvelles normes linguistiques privilégiant le toscan. Il le dota également de prologues comme le *Roland Furieux*. Mais dans les marges du roman de chevalerie dominant, ceux qui se situent le plus loin de la norme n'écrivent pas en italien: il s'agit d'Élia Lévi, qui écrit en yiddish, et de Teofilo Folengo qui écrit en latin macaronique. Teofilo Folengo (1491–1544), est un poète mantouan dont l'esprit baroque s'est exercé, pendant de longues années, au détournement du roman de chevalerie.

² Les preuves en sont nombreuses, mais celle qui touche de plus près à notre sujet est fournie par les listes de livres données par les juifs à la censure à Mantoue en 1595: elles comprennent une cinquantaine de romans d'exemplaires de différents romans de chevalerie en italien et en yiddish, dont *Paris e Vienna* et *Buovo d'Antona* dans les deux langues. Cf. *Shifra Baruchson Arbib*, *La culture livresque des juifs d'Italie à la fin de la Renaissance*, Paris, CNRS éditions, 2001.

³ Parmi l'abondante bibliographie sur le *romanzo cavalleresco*, l'ouvrage suivant constitue une bonne introduction: *Marco Villaresi*, *La letteratura cavalleresca, dai cicli medievali all'Ariosto*, Rome: Carocci, 2000.

⁴ *Élia Lévi*, *Eli Bachur's poetical works (Elyeh Boher: poetische shafungen)*, N. Y.: Judah A. Joffe Publication Committee, 1949. Il s'agit en réalité d'un fac-similé du *Bovo Dantona* dans son édition ancienne supervisée par l'auteur et l'imprimeur Paul Fagius, Isny, 1541. C'est là la source de nos citations du *Bovo Dantona*: nous le désignerons désormais par les initiales *BD*.

⁵ *Élia Lévi*, *Paris un Wiene*, Pariz un Vyenah: mahadurah bikortit be-tseruf mavo, he'arot ve-nispahim / Chone Shmeruk et E. Timm (éds.). Yerushalayim: ha-Akademiyah ha-le'umit ha-Yisra'elit le-mada'im, 1996. Edition basée sur la seule édition intégrale, retrouvée en 1986, l'édition Vérone, 1594. Nous la désignerons désormais pas *PW*.

Son œuvre maîtresse, le *Baldus*, a été écrite dans un mélange de latin, d'italien et de dialecte mantouan, et sa publication a commencé à Venise en 1517 mais a été revue et étendue jusqu'à la mort de l'auteur en 1544. Il a également publié dans un italien chargé de traits dialectaux une version burlesque de la jeunesse du plus célèbre héros chevaleresque italien: l'*Orlandino* publié en 1526⁶. Folengo et Lévitá, au premier regard, n'appartiennent pas au même monde puisque le premier était un chrétien fervent, qui passa une grande partie de sa vie dans les ordres, et que le second était un juif pratiquant qui passa ses jours à étudier les textes araméens et hébraïques. Cependant, de nombreux facteurs, même biographiques, unissent les deux écrivains. Tous deux viennent de familles cultivées, tous deux ont passé l'essentiel de leur existence en Italie du Nord entre Padoue et Venise et tous deux ont cependant connu des déplacements fréquents et de nombreux revers de fortunes. Leurs routes se sont plusieurs fois croisées, à Rome en 1527 (où ils ont tous deux été témoins du sac de la ville pontificale par les troupes espagnoles), à Venise, entre 1530 et 1533. Malgré tout, une rencontre semble exclue car ils ne fréquentaient pas les mêmes cercles. Ils sont également unis par le type d'occupations qui leur permettaient de gagner leurs vies: Lévitá fut toute sa vie enseignant d'hébreu et d'araméen auprès d'humanistes tels que Gilles de Viterbe, cardinal et général de l'ordre des augustiniens, ou Georges de Selve, ambassadeur de France à Venise. De plus, il travailla pendant de longues périodes auprès des presses hébraïques vénitienes, en particulier celles de Daniel Bomberg. Folengo, lorsqu'il ne se consacrait pas aux tâches que lui confiait l'ordre des bénédictins (il s'est éloigné de l'ordre entre 1524 et 1534), travailla lui aussi comme précepteur auprès de riches humanistes, tel le capitaine vénitien Camillo Orsini et participa activement à plusieurs entreprises typographiques, incluant l'impression de plusieurs de ses œuvres. On voit donc que, malgré leurs origines différentes, l'érudit juif né près de Nuremberg, et l'humaniste chrétien né près de Mantoue, ont passé l'essentiel de leur vie dans des positions sociales comparables, à égale distance du peuple (pour Folengo, la campagne lombarde, pour Lévitá, le ghetto de Venise) et des hautes classes. Ils ont surtout appartenu à des milieux intellectuels extrêmement ouverts, curieux et souvent indépendants. Il n'est donc pas étonnant qu'ils aient tous deux proposé, dans ces années 1500–1530, des rénovations extrêmement originales du *romanzo cavalleresco*, en marge du modèle dominant de l'Arioste⁷.

Deux Œuvres italiennes en langues mineures

Les premières années du XVI^e siècle constituent en Italie l'étape finale d'un long processus de création d'une langue littéraire unifiée, fondée essentiellement sur le

⁶ Angela Piscini, «Teofilo Folengo» // *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, Volume 48, 1997.

⁷ Voir Marina Beer, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Rome: Bulzoni Editore, 1987.

toscan illustré par des ancêtres aussi prestigieux que Dante, Pétrarque et Boccace. Pietro Bembo est le représentant majeur de cette tendance, en particulier dans ses *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua* (1525), texte qui marque une victoire décisive du toscan sur les tendances dialectales et centrifuges. Lorsqu'il publie l'*Orlandino*⁸ en 1526, Folengo sait que son plaidoyer pour le dialecte mantouan est un combat d'arrière-garde, c'est pourquoi il lui donne une tonalité grotesque et comique:

Però Dante, Francesco e Gian Boccacio
Portato han seco tanto che sua prole
Uscir non sa di suo proprio linguaccio;
Ché quando alcuno d'elli cantar vòle
Non odi se non « buio », « arca » e « caccio »,
Né mai dal suo Burchiello si distole ;
E pur lor pare che 'l tempo si perda
Da noi, se nostre rime fusser merda⁹».

Il n'en reste pas moins que l'usage d'une langue mineure constitue pour Folengo bien plus qu'une rébellion contre les tendances unificatrices. Il s'agit d'un choix littéraire qui s'illustre de façon éclatante dans la création d'un langage: le latin macaronique. Folengo n'en est pas l'inventeur, il reprend une tradition inventée à la fin du XV^e siècle à l'université de Padoue¹⁰ mais il donne à ce langage une dimension insoupçonnée dans son roman de chevalerie en hexamètres: *Baldus*. Le latin macaronique est à la fois un choix et une création: cette langue compacte, roborative comme un plat de macaronis (la comparaison est omniprésente chez Folengo) utilise son aspect composite à des fins expressives, mais aussi comme un signe immédiat de distinction: ni savante, ni populaire, elle est les deux à la fois et la caricature des deux.

La situation de Lévíta est autre. Sa langue, le yiddish ancien, est une langue naturellement mixte, mêlant allemand, hébreu-araméen et italien. La langue est déjà bien distincte de l'allemand mais est encore bien peu théorisée¹¹. Si le

⁸ Teofilo Folengo, *Orlandino* / M. Chiesa (éd.). Rome: Antenore, 1991.

⁹ *Orlandino*, op. cit. st. 8, p. 12: « Mais Dante, Francesco et Gian Boccacio ont tant d'influence que leurs concitoyens ne savent plus sortir de leur langue, et que lorsque l'un d'entre eux veut chanter, tu n'entends plus que « buio », « arca » et « caccio » — *mots toscans A. B.* — et ils ne s'écartent jamais de leur Burchiello. Et c'est ainsi qu'ils ont l'impression de perdre leur temps auprès de nous comme si nos rimes étaient de la merde ».

¹⁰ Sur le macaronique en Italie et en Provence: *Fausta Garavini*, *Écriture critique et genre macaronique // Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*. 1982. Vol. 15. No. 2. P. 40–47.

¹¹ Lévíta a pu être considéré comme le premier linguiste de la langue yiddish: *Jean Baumgarten*, *Introduction à la littérature yiddish ancienne*. Paris: Éditions du Cerf, 1993. P. 212–213. Mais les réflexions de Lévíta sur la langue vernaculaire restent très parsemées, et toujours en marge de questionnements concernant la langue hébraïque. Il prend souvent soin de distinguer l'hébreu parlé par les ashkénazes, mais n'analyse jamais les différences du yiddish et de l'allemand.

latin macaronique de Folengo s'oppose simultanément à deux normes: celle du latin humaniste et de l'italien littéraire, la langue de Lévitá s'oppose à la langue savante: l'hébreu. Le yiddish ancien était déjà, depuis plusieurs siècles, une langue d'écriture: le plus ancien roman de chevalerie écrit dans cette langue nous a été conservé dans un manuscrit de 1382¹². Mais on peut dire que Lévitá invente, à partir de la langue parlée par les juifs ashkénazes et des textes de la littérature antérieure une langue yiddish riche, expressive, flexible. Il fait atteindre au vernaculaire un degré de raffinement qu'il n'avait jamais atteint. Plus: le linguiste qu'il est a une conscience aiguë de la mixité de sa langue et l'utilise à des fins expressives. D'où l'abondance des jurons d'origine hébraïques dans le *Bovo Dantona*, ou l'utilisation spécialisée des termes italiens dans le *Paris un Wiene* pour des réalités socialement marquées (politesse, maquillage, etc.)¹³. Malgré sa mixité, le langage de Lévitá n'est pas au premier abord macaronique: il reflète un langage parlé et ne vise pas à la caricature de ses composantes linguistiques, comme le macaronique de Folengo¹⁴.

Le yiddish ancien avait tendance à éviter l'utilisation de la composante hébraïque afin de calquer la langue littéraire allemande: au contraire, Elia

¹² P. F. Ganz, F. Norman and W. Schwarz (eds.), *Dukus Horant* (Altdeutsche Textbibliothek, Ergänzungreihe 2). Tübingen: Niemeyer, 1964. Outre, le *Dukus Horant*, nous sont parvenus en yiddish ancien une réécriture d'un roman de chevalerie allemand contant la geste arthurienne (*Widuwilt*) et, de façon plus tardive, de nombreuses transcriptions de textes chevaleresques dans des éditions proches des *Volksbücher*. Là cependant où la littérature yiddish, s'est montrée la plus originale: c'est dans la création d'un genre propre: le roman de chevalerie à sources bibliques et midrashiques, illustré en particulier par le *Shmuel Buch* et le *Melochim Buch*, publiés à Augsborg en 1543–1544: la langue d'aucun de ces textes n'atteint cependant le degré de raffinement et d'élaboration observable dans les textes d'Élia Lévitá. La meilleure mise au point sur le roman de chevalerie en yiddish ancien est fournie par H. Shmeruk. *Prokim fun der yidisher literatur-geshikhte*. Tel-Aviv: I. L. Peretz, 1990. P. 97–120.

¹³ PW, st. 176, st. 226.

¹⁴ Même dans ses satires où le mélange entre composante hébraïque et composante germanique est bien plus forte, l'idée d'un langage macaronique de Lévitá est problématique. Dans la deuxième pasquinade *Hamavdil*, Lévitá utilise le mot hébreu לַיְלָה (la nuit) d'une façon qui ne correspond pas à la langue yiddish de son temps qui employait le mot *nacht*. Il le fait pour des raisons de contraintes formelles et de détournement de la liturgie. Ce n'est pas la langue elle-même qui est moquée. La dérision linguistique, chez Folengo, s'exprime notamment par l'attribution de suffixes latins à des tournures orales de la langue vulgaire: «per un pezzum» (XVIII, 200). Elle apparaît aussi de façon remarquable dans l'utilisation grotesque du suffixe latin de coordination — que, par exemple dans cette description expression du royaume de Saturne dans le livre XV du *Baldus*: «Praticat hic semper nigris nox bruna tenebris, / qua barbagini, qua guffi, pippaquestrelli / strident noctivagi, qua locchi, quaque civettae / semper gnao cantant, semper gnao nocte frequentant» (XV, 357–360). Traduction: «La nuit brune y fréquente toujours les noires ténèbres, là les chouettes effraies, les hiboux, les chauves-souris crient dans leur vagabondage nocturne, là les chouettes hulottes, les chouettes chevêches, chantent toujours “gnao”, répètent “gnao” la nuit». Le suffixe de coordination — que est utilisé de façon bouffonne au milieu du mot «pippistrelli: chauves-souris».

Lévita fait un usage libre et conscient de toutes les composantes de sa langue (à la rime notamment). Ce qui fait de ses romans des œuvres essentiellement italiennes, ce sont bien sûr leurs sources mais surtout la forme poétique choisie, l'*ottava rima*, marque de fabrique du roman de chevalerie italien (et utilisée bien sûr dans l'*Orlandino*). L'opposition entre la langue savante et la langue du peuple, langue des divertissements, est clairement marquée dans le prologue de *Paris un Wiene*:

Er hot in der hailige sproch
Seks oder echt schon losen druken.
Dos guts is gros, di er is hoch
Un nimant kan im si zuken.
Sind der werder man ous dem land zoch
Do sein mir hünlich on di kluken
Wi-wol fil lout halten sein seforim erlich
Glech as di söu di keten oder perlich

Ich fürcht mich, ich red zu fil;
Drum wil ich sein seforim legen nider
Un fun töusch ding ich reden wil
Doch mus ich kumen ouf in wider
Wer wert iz machen purim-spil
Wer spruch, wer cale-lider?
Wer wert ganze bücher reimen un schreiben,
Das ir mit lachen wert di zeit vertreiben¹⁵?

L'opposition ici est canonique: elle est marquée dans le lexique même: les livres hébraïques sont des «seforim», les livres yiddish des «bücher». Mais ce qui apparaît, outre la distance des langues, c'est l'intention différente: l'hébreu permet d'acquérir l'honneur, le yiddish (ici appelé *töusch*, autrement dit «allemand») est là pour distraire, pour faire rire. La division entre l'enseignement et le divertissement est claire chez Lévita plus que dans d'autres œuvres de la littérature

¹⁵ Le prologue du *Paris un Wiene* est rédigé à la troisième personne comme si Lévita n'était pas l'auteur du poème. De nombreuses raisons permettent de considérer qu'il s'agit d'une mystification pour dissimuler l'auteur. Cf. Paris un Wiene, Ein jiddischer Stanzenroman des 16. Jahrhunderts von (oder aus dem Umkreis von) Elia Levita / Erika Timm (éd.). Tübingen: Niemeyer, 1996. P. CXXXVI et sq. Voici la traduction du passage: «Il a, dans la langue sacrée, fait imprimer six ou huit ouvrages. Le bienfait est grand, l'honneur élevé, et personne ne peut lui l'arracher. Depuis que l'honnête homme est parti de notre pays, nous sommes comme des poussins sans poule bien que beaucoup de monde respectent ses livres saints comme la truie respecte les chaînes et les perles. Je crains que je ne parle trop, c'est pourquoi je veux poser ses livres saints et je veux parler de choses en allemand. Pourtant, il faut que je revienne à lui. Qui fera à présent des pièces de Pourim? Qui des poèmes discursifs, qui des chants de mariages? Qui fera rimer des livres entiers pour que vous passiez le temps en riant».

yiddish ancienne qui puisent dans des thématiques bibliques ou midrashiques. C'est que la source est italienne, la forme est italienne. Pour Lévíta, comme pour Folengo, le décalage est assumé dès le départ, il est inscrit dans la langue, ce qui, pour l'un et pour l'autre, n'exclut ni l'ambition ni une certaine élévation de pensée. Le roman d'origine est distordu mais revendique une forme de noblesse, une noblesse qui suppose et qui assume le rire.

Le roman des possibles: tonalité populaire et liberté d'auteur

Lévíta et Folengo écrivent à partir d'un matériel littéraire ancien, codé, dont de nombreux motifs sont fixes. Le genre chevaleresque était encore au XVI^e siècle, dans sa dimension populaire, un genre souvent anonyme diffusé par des éditions à bas prix, qui jouait sur des schémas d'aventures connus et dont l'essentiel n'avait que peu évolué depuis le Moyen-Âge. Il avait en Italie un énorme succès, chez les juifs comme chez les chrétiens. Elia Lévíta s'appuie sur deux œuvres italiennes diffusées de cette manière: *Buovo d'Antona* et *Paris e Vienna*¹⁶. De ses sources, il reste proche: ce n'est pas dans l'invention narrative qu'il se distingue. En ceci, son travail d'écrivain est proche de celui qu'a effectué Luigi Pulci, le rénovateur du *romanzo cavalleresco*, qui avait retravaillé une œuvre populaire, le *cantare d'Orlando*, presque strophe à strophe tout en raffinant son modèle et en introduisant une distance humoristique vis-à-vis de celui-ci¹⁷. Folengo fait preuve d'une liberté d'invention plus grande car il laisse libre cours à sa fantaisie en déformant maintes recettes traditionnelles du roman de chevalerie. Il fait ainsi évoluer ses héros des scènes rurales de la campagne mantouane (d'une bourgade nommée *Cipada*) jusqu'aux différents degrés de l'Enfer, en leur faisant affronter diverses aventures maritimes: luttes contre les pirates, naufrage sur le dos d'une baleine, intervention d'anges, de géants et de sorcières. Le merveilleux est omniprésent dans le *Baldus*, et voisine souvent avec le grotesque (voir en particulier l'épisode où le nez de Cingar grandit de plusieurs mètres, XXII, 447–605). Certes, Élia Lévíta conserve un personnage merveilleux dans le *Buovo d'Antona*, un être mi-homme, mi-chien nommé Pelukan, mais c'est une concession qu'il fait aux règles du genre et à sa source. Ce personnage est, dans sa conception, exactement le même que celui de Falchettum dans *Baldus*. Les deux auteurs, avec leur goût du grotesque et de la caricature, n'hésitent pas à insister sur l'aspect composite du personnage¹⁸. Cependant Lévíta marque, par des remarques intercalées, un

¹⁶ Voir les dates d'éditions données par Marina Beer dans *Romanzi di cavalleria*, op. cit. P. 349. Les deux romans de chevalerie ont été récemment réédités. *Buovo d'Antona: cantari in ottava rima* (1480) / Daniela Delcorno Branca (éd.). Rome: Carocci, 2008. Noter qu'il ne s'agit pas là de la version du roman de chevalerie qu'Élia Lévíta a pris pour base: il a utilisé une édition plus tardive (Bologne, 1497). Pour le Paris un Wiene, l'édition suivante est sans doute très proche de la source d'Élia Lévíta *Paris e Vienna, romanzo cavalleresco* / Anna Maria Babbi (éd.). Venezia: Marsilio, 1991.

¹⁷ *Domenico de Robertis*, *Storia del Morgante*. Firenze: Le Monnier, 1958.

¹⁸ Voir en particulier les retrouvailles de Falchettum et de ses amis sur la mer: *Baldus*, XVI,

scepticisme constant vis-à-vis du merveilleux. Il n'hésite pas à supprimer toute une série de scènes où le héros rencontrait dragons et géants en dénonçant leur invraisemblance (st. 507)¹⁹.

C'est par diverses stratégies narratives que les deux auteurs marquent donc leur distance vis-à-vis des sources chevaleresques traditionnelles. Les prologues du *Paris un Wiene*, complètement absents de la source de Léviata et souvent influencés par l'Arioste, constituent un lieu de création privilégié où l'auteur ne cesse de jouer avec le lecteur, avec l'histoire, avec les personnages. Il n'y recule devant aucune contradiction ludique, se prétendant d'abord amoureux, dans la tradition du narrateur ariostéen, pour se lancer ensuite dans une virulente tirade misogyne (*PW* 168–187) ou faire l'éloge du célibat (*PW* 708–716). Léviata renonce également à un ingrédient essentiel des romans de chevalerie: les batailles, en expliquant, par exemple, qu'il n'a pu voir l'exploit des héros en raison de l'obscurité nocturne, oubliant ainsi volontairement qu'il a affirmé plus tôt traduire un texte italien sans le fausser — la situation d'écriture s'en trouve donc brouillée (*PW* 72). Plus loin, il se permet de passer sous silence une série de combats de sa source, en affirmant qu'il craint de faire défaillir les dames par ces scènes violentes (*PW* 140). On le voit, la distanciation chez Léviata suppose de fréquentes métalepses du narrateur, interventions souvent teintées d'humour et de scepticisme. L'auteur apparaît même sous son propre nom, dans le *Bovo Dantona*, à un moment particulièrement inattendu, comparant ses capacités d'amant à celles du héros (*BD* 136). Les interventions de l'auteur chez Folengo sont tout aussi fréquentes, le poète assumant un rôle fictif encore plus marqué que chez l'auteur yiddish. Folengo, après avoir accompagné ses héros en Enfer, leur fait découvrir le lieu où y logent les poètes, une immense citrouille où des barbiers s'affairent autour d'eux pour leur arracher les dents. Le poème macaronique s'achève en ce point car l'auteur de ces lignes doit rester dans cette citrouille pour y partager le sort d'Homère et de Virgile: «Zucca mihi patria est: opus est hic perdere dentes / tot, quot in immenso posui mendacia libro.» («*Cette citrouille est ma patrie, il faut que j'y perde autant de dents que j'ai mis de mensonges dans cet immense livre*») (*XXV*, 649–650) Ce franchissement des frontières de la fiction et des règles explicites du roman de chevalerie (chronique qui se veut véridique) utilise les ressources du

359–389. Folengo insiste sur l'étrange façon de nager de l'homme-chien. L'hexamètre macaronique est particulièrement apte à mimer l'aspect composite du personnage «quattuor et gambis, pariter brazzisque duobus, / enatit, imo volat, medius canis et medius vir.» (*De ses quatre jambes et de ses deux bras, il nage, ou plutôt vole, moitié chien, moitié homme*). Quant à Léviata, c'est au moment de la mort du personnage de Pelukan, qu'il insiste sur sa dualité: le lion qui le dévore ne s'intéresse qu'à sa partie humaine. *BD*, 479 «dos voder teil as er auf ganz glat» («*Il dévora tout cru la partie antérieure*»). Par la langue et par le récit, cette mort du héros est volontairement dédramatisée.

¹⁹ «*Ein groser ris begegnet im öuf dem weg / Do bestund er mit ein sturm / e er in der-schlug gab er im streich genugn / ich mag es nit schreiben ich halt es vor lugn.*» («*Il rencontre un grand géant sur la route / Et le vainquit en une attaque / Avant de le tuer, il lui donna maints coups / je ne veux pas l'écrire, je crois que ce sont des mensonges*».)

latin macaronique et d'une représentation fondamentale du poète comme mangeur, nourri par de grasses muses venant du pays de Cocagne (*Baldus*, I, 14–64).

L'idée de détournement du genre chevaleresque, de dévoiement de son héroïsme est omniprésente chez les deux auteurs, elle souligne le fait que ces œuvres se fondent sur un univers aux héros et aux références connus. Un manuscrit conservé du *Bovo Dantona* permet de constater que Bovo était dans un premier temps comparé aux héros italiens Rinaldo et Orlando, avant que la comparaison soit recentrée, dans l'édition de 1541 sur des héros germaniques plus familiers aux lecteurs ashkénazes hors d'Italie: Dietrich von Bern, et Hildebrandt²⁰. Guidon, le père de Bovo, se trouve d'abord (*BD* 4–5) dans une position familière au lecteur juif: comme le roi David (*IR* 1:2), l'âge lui fait ressentir un froid permanent et ses conseillers le poussent alors à prendre une jeune femme. Chez Folengo, les références à la matière de France, aux aventures de la cour de Charlemagne connues alors de tous les Italiens, mais aussi à d'autres héros épiques antiques et modernes sont omniprésentes. C'est la langue macaronique, une fois de plus, qui permet dès l'abord de traiter ces héros avec humour, leurs noms étant modifiés à l'envi: le nom de Lancelot²¹ se trouve à plusieurs reprises coupé par le suffixe de coordination *-que*, ainsi dans cette évocation de la cour idéale du roi Arthur: «*Quis fuerit Tristanus, dicitur, Lanzaque lottus ...*» (XXIV, 62) («*Tels furent, dit-on, Tristan et Lancelot*») Lorsqu'il veut comparer la bravoure de son héros Baldus, aux héros épiques connus, ils pare les noms de ces héros de comparatifs burlesques, comme s'il s'agissait d'adjectifs. «*nunc stringare licet gaiardis carmina stringhis, / unde valenthomi celebranda est forza baronis / quo non Haectorior, quo non Orlandior et quo / non tulit in spalla portas Sansonior alter*» (XI, («*Il faut maintenant nouer mes chants de fils solides afin de célébrer la force d'un baron dont aucun autre n'est plus comparable à Hector à Orlando ou à Samson qui souleva des portes*») Ces trois comparatifs, qui font référence à Homère, au *romanzo cavalleresco* et à la bible, montrent à quel point l'héroïsme dont Folengo prétend doter son personnage comique dépasse tous les piliers de la culture humaniste. Dans le même temps, le procédé macaronique tourne en dérision cet héroïsme stéréotypé, dont les représentants (Hector, Roland, Samson) sont devenus les antonomases.

Y a-t-il un macaronisme chez Lévi?

Le latin macaronique est une invention de la fin du XVe siècle en Italie. Il est le fruit d'une culture universitaire où un latin, souvent mâtiné d'Italien, était employé lors des cours. Les étudiants ont alors choisi, d'abord de façon ludique, d'accentuer

²⁰ Erika Timm, Wie Elia Levita sein "Bovobuch" für den Druck überarbeitete. Ein Kapitel aus der italo-jiddischen Literatur der Renaissancezeit // Germanisch-Romanische Monatsschrift. 1991. No. 41. P. 61–81.

²¹ La référence est, pour une fois, tirée de la matière de Bretagne et de la cour du roi Arthur: les deux matières avaient eu tendance à se mêler en Italie en particulier à la suite de Boiardo.

l'hybridité de cette langue, rivalisant dans le burlesque et dans l'esprit étudiantin. Cette entreprise leur était facilitée par la proximité des deux langues, l'italien, étant de toutes les langues romanes, celle qui s'est le moins éloignée du latin. Ces textes, que Folengo prend pour modèle afin de les élever à une dimension épique s'adressent à un public cultivé, à une élite connaissant l'hexamètre latin classique. Nous avons déjà évoqué le problème de la langue de Lévia, langue mixte non par décision de l'auteur, mais bien par la nature de son développement²². Lévia joue sur cette mixité à plusieurs reprises. Le *Bovo Dantona*, qui utilise fréquemment un langage grossier, en particulier dans les jurons des personnages, le fait en utilisant volontiers la composante hébraïque du yiddish (voir des mots tels que *tokhes* — le derrière — ou *hilukh* — la diarrhée). Mais l'hébreu et il ne faut pas voir en ceci une tentative d'abaissement de la langue, mais bien au contraire une utilisation de ses capacités expressives: les jurons sont rentrés très tôt dans la langue yiddish (avant d'y prendre une extension remarquable.) Même dans ses pasquinades²³, Lévia utilise la liturgie hébraïque mais d'une façon qui reste saisissable par tous dans une visée clairement parodique. Pour le lecteur juif lettré, l'équivalent du latin était l'hébreu, langue du savoir. Il existe une vieille tradition parodique hébraïque qui utilise la langue savante à des fins de divertissement²⁴. A l'époque même de Lévia, l'hébreu était utilisé dans le cadre de poèmes, souvent bilingues, hébreu-italien²⁵. Des poètes savants (nombre d'entre eux sont connus comme médecins), écrivent par exemple pour défendre les femmes, ou pour les condamner. Mais l'italien (écrit en caractères hébraïques) sont alors utilisés en parallèle selon deux méthodes: soit les vers sont écrits de façon complémentaires dans les deux langues: un vers commençant en hébreu et s'achevant en italien, soit le même poème est écrit dans les deux langues l'un pouvant être compris comme la traduction de l'autre. Le yiddish, lui aussi, a connu cette tradition de poèmes bilingues²⁶. Mais en règle générale, dans ces poèmes, les langues ne se mêlent pas. Elles alternent et n'interagissent qu'à la marge, jeu savant visant un double auditoire: l'un comprenant l'hébreu, l'autre (sans doute plus féminin) ne connaissant pas la langue sacrée.

Or, Lévia, dans ses écrits en yiddish ne prend jamais l'hébreu comme base, ni comme élément essentiel à la compréhension, alors qu'il le fait de façon courante dans les introductions poétiques de ses œuvres grammaticales. Son auditoire est

²² L'état de la langue yiddish, peu après Élia Lévia, est décrite par *Erika Timm*, *Graphische und phonische Struktur des Westjiddischen unter besonderer Berücksichtigung der Zeit um 1600* (Hermaea 52). Tübingen: Niemeyer, 1987.

²³ Ces deux œuvres, affichées sur les murs du ghetto de Venise en 1513–1514, ont été publiées par *Jerrold C. Frakes*, *Early yiddish texts, 1100–1750*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

²⁴ *Israel Davidson*, *Parody in Jewish literature*. The Columbia university press, 1907. P. 15–29.

²⁵ *Sandra de Benedetti-Stow*, *Due poesie bilingui inedite contro le donne di Samuel da Castiglione (1553) // Italia*. 1980. No. 2. P. 7–27. L'article donne une riche bibliographie des œuvres de ce genre.

²⁶ Voir la bibliographie donnée par: *H. Turniansky*, *Sefer Masa u-Meriba l-Alexander ben Yzhak Pfaffenhofen (1627)*. Jérusalem: Magnes press, 1985.

toujours de toute évidence, un auditoire populaire. Dans ses pasquinades, il joue avec la liturgie et utilise volontiers des phrases entières en hébreu mais, là encore, il n'est pas question de parler de macaronisme. Sa pratique se rapproche alors plutôt de celle des sermons joyeux: parodies liturgiques apparues au XV^e siècle et qui utilisent la structure des sermons latins classiques en langue vulgaire, en les parsemant de rappels latins compréhensibles par tous.

Là où Lévíta s'approche d'une utilisation macaronique du langage, c'est lorsqu'il utilise des termes étrangers dans des positions volontairement incongrues dans ses romans de chevalerie. L'analyse de ces termes va nous permettre de comprendre ce qu'on peut appeler le macaronisme de Lévíta. Prenons un exemple marquant tiré du *Bovo Dantona*. Le héros rencontre un pèlerin chrétien qui lui a plus tôt dans le roman dérobé sa bague son cheval et son épée. Il le reconnaît et le menace. Ce dernier essaie de se justifier:

Dos pferd ich mit spil ver-dopelt
Dos goyeren gab ich einem der mir ein goye kopelt

(J'ai perdu le cheval au jeu. J'ai donné la bague à un maquereau pour une prostituée). Le mot ici employé par le pèlerin pour désigner une prostituée est le mot *goye* גויה signifiant, dans son emploi neutre, une non-juive. Excédé, Bovo commence à frapper le mendiant:

Der betler hub an ein gros geschrei
Un ein gros mortlich keren
"E töt mich nit durch den **abonai**"

(Le mendiant commença à crier fort, à hurler au meurtre: «Eh, ne me tuez pas au nom de Dieu)

Le terme ici employé par ce personnage chrétien est une version déformée du nom sacré de Dieu tel qu'il est prononcé à la synagogue. L'effet de décalage et de transgression est évident. Les langues ne se heurtent pas entre elles, elles sont en contradictions avec les situations socio-culturelles de leur emploi réel. Le monde décrit par Lévíta est un monde où les chrétiens parlent comme des juifs et où les juifs agissent comme des chrétiens. Si nous avons exclu l'idée d'un macaronisme linguistique chez Lévíta, nous pouvons introduire l'idée d'un macaronisme culturel original chez lui car le macaronisme constitue avant tout, dans une volonté ludique de mêler ce qui ne peut s'associer sans transgression: le haut et le bas dans la langue, le juif et le chrétien dans la culture. Dans le cas du macaronisme linguistique de Folengo, l'auteur aboutit à la création d'une nouvelle langue, une sorte de langue impossible qui marie les contradictions et est essentiellement teintée d'humour. Dans le cas du macaronisme culturel de Lévíta, le poète aboutit à la création d'un univers nouveau où les signes propres aux diverses religions sont employées sans

cohérence, dans un contraste volontaire avec la réalité²⁷. C'est pour cela que les princesses, chez Lévíta, font circoncire leurs enfants (*BD* 498), c'est pour cela que les chevaliers épousent toujours leurs belles de façon traditionnelle et qu'au moment des cérémonies nuptiales les mots hébraïques se multiplient (*BD* 638):

*Di hochzeit war wol zu loben
Es kamen dar gar vil **kbizonim**
Auf der bröutlaft waren kumen wol drei fremde **minyönim***

(*Le mariage fut digne d'éloges, il s'y présenta de nombreux étrangers. A la noce étaient venues d'ailleurs au moins trois dizaines d'hommes*). Le dernier terme est employé en général dans un contexte religieux: il désigne un groupe de dix hommes adultes permettant de réciter la prière dans sa version complète. De même, dans le *Paris un Wiene*, les invités à la noce s'exclament *Sholem Alechem* et *Mazal Tov*²⁸. Peu importe qu'un moine et un évêque soient parmi les principaux témoins de la noce, et que ce même évêque ait été le confident principal des héros durant tout le roman. Dans le monde de Lévíta, le judaïsme s'installe au cœur d'un univers chrétien par ses mots, par ses références. De même que le dialecte mantouan de Folengo déforme à volonté l'hexamètre latin, de même les références juives de Lévíta détournent l'univers chrétien du roman de chevalerie. Le résultat est comparable dans les deux cas: il en sort un monde libéré de ses pesanteurs, chargé d'humour, transgressif et libérateur. La théorie du carnavalesque chez Bakhtine²⁹ n'explique qu'imparfaitement ce type de textes car, plus que l'inversion des valeurs, c'est leur union qui est créatrice. Bas et haut ne sont pas échangés comme partie d'un cycle vital, ils s'unissent en une sorte d'utopie comique linguistique ou religieuse. Le bas corporel, la grossièreté omniprésente, s'associent avec un raffinement formel unique: le latin macaronique et le yiddish deviennent des langues d'art ambitieuses. Cette liberté faite de contrastes est un trait unique de la Renaissance italienne: l'extension de la pensée individuelle, telle qu'elle a été analysée par Burckhardt³⁰, et la tolérance exceptionnelle due à la mise en confrontation de normes éthiques et esthétiques concurrentes, ont permis l'apparition de formes littéraires qui ont peu d'équivalents dans l'histoire.

²⁷ Le rapport aux conflits de religions est déjà fortement stylisé dans le *romanzo cavalleresco* italien mais la différence inconciliable entre les religions est toujours maintenue et accentuée. Il est ainsi très fréquent qu'une princesse musulmane tombe éperdument amoureuse d'un chevalier chrétien (chez Pulci, Boiardo, Ariosto, et déjà dans leurs sources). La différence des religions n'est cependant jamais oubliée et un mariage ne peut avoir lieu sans qu'une conversion, qui reste essentielle au message du poème, ait lieu.

²⁸ «*La paix soit sur vous!*» et «*Bonne chance*».

²⁹ Mikail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.

³⁰ J. Burckhardt, *La Civilisation italienne de la Renaissance en Italie*. T. I, 2e partie: Développement de l'individu, chapitres 1 à 4. Paris: Plon, 1958.

Arnaud Bikard
Paris IV, Sorbonne

**Elia Levita and Teofilo Folengo: Creativity and Linguistic Freedom
within the Genre of Chivalric Romance in Italy (ca. 1500–1530)**

Abstract: The article deals with the question of linguistic and cultural hybridization within the genre of chivalric romance in Italy at the Renaissance. It offers a comparative analysis of the work of the macaronic poet Teofilo Folengo, and in particular his epic Baldus, with the work of the Yiddish poet Elia Levita focusing on his two romances Bovo Dantona and Paris un Wiene. It argues that both poets, living and writing at the margins of dominant culture, chose a linguistic medium which has a high potential of creativity due to the variety of its components. It insists on the fundamental difference between Folengo's artificial language and the natural hybridization of the Yiddish language. It thus concludes that there is a form of macaronism by the Yiddish poet, but rather at a cultural level (Levita mixing Jewish and Christian references) than at a linguistic one.

Key words: Old Yiddish literature, Renaissance literature, Elia Levita, satire.

Bibliography

Shifra Arbib Baruchson, La culture livresque des juifs d'Italie à la fin de la Renaissance. Paris: CNRS éditions, 2001.

Mikhail Bakhtine, L'oeuvre de Francois Rabelais et la Culture populaire au Moyen Age et a la Renaissance. Paris: Gallimard, 1970.

Jean Baumgarten, Introduction à la littérature yiddish ancienne. Paris: Éditions du Cerf, 1993. P. 212-213.

Marina Beer, Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento. Rome Bulzoni Editore, 1987.

Sandra Benedetti-Stow, Due poesie bilingui inedite contro le donne de Samuel da Castiglione (1553) // Italia. 1980. No. 2. P. 7–27.

Jacob Burkhardt, La Civilisation italienne de la Renaissance en Italie. T. I, 2e partie: Developpement de l'individu, chapitres 1 a 4. Paris: Plon, 1958.

Mario Chiesa (éd.), Teofilo Folengo, Orlandino. Rome: Antenore, 1991.

Israel Davidson, Parody in Jewish literature. The Columbia university press, 1907.

Domenico De Robertis, Storia del Morgante. Firenze: Le Monnier, 1958.

Daniela Delcorno Branca (éd.), Buovo d'Antona : cantari in ottava rima (1480). Rome: Carocci, 2008.

Jerold C. Frakes, Early yiddish texts, 1100–1750. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Peter. F. Ganz, Frederick Norman and Werner Schwarz (eds.), Dukus Horant (Alrdeutsche Textbibliothek, Ergänzungsreihe 2). Tubingen: Niemeyer, 1964.

Fausta Garavini, Écriture critique et genre macaronique // Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, 15 (2). 1982. P. 40-47.

Élia Lévíta, Eli Bachur's poetical works (Elyeh Boher: poetishe shafungen). New York: Judah A. Joffe Publication Committee, 1949.

Angela Piscini, Teofilo Folengo // Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, Volume 48, 1997.

Chone Shmeruk et *Erika Timm* (éds.), Élia Lévia, Paris un Wiene, Pariz un Vyenah: mahadurah bikortit be-tseruf mavo, he'arot ve-nispahim. Yerushalayim: ha-Akademyah ha-le'umit ha-Yisre'elit le-mada'im, 1996.

Khone Shmeruk, Prokim fun der yidisher literatur-geshikhte. Tel-Aviv: I. L. Peretz, 1990.

Erika Timm, Graphische und phonische Struktur des Westjiddischen unter besonderer Berücksichtigung der Zeit um 1600 (Hermaea 52). Tübingen: Niemeyer, 1987.

Erika Timm, Wie Elia Levita sein "Bovobuch" für den Druck überarbeitete. Ein Kapitel aus der italo-jiddischen Literatur der Renaissancezeit // Germanisch-Romanische Monatsschrift, No. 41. 1991. P. 61–81.

Hava Turniansky, Sefer Masa u-Meriba l-Alexander ben Yzhak Pfaffenhofen (1627). Jerusalem: Magnes press, 1985.

Marco Villaresi, La letteratura cavalleresca, dai cicli medievali all'Ariosto. Rome: Carocci, 2000.

Gérard Weil, Élia Lévia: humaniste et massorète (1469-1549). Leyde: Brill, 1963.