

**La tradition italienne du roman de chevalerie
dans le miroir du *Don Quichotte***

Italian Chivalric Romance in the Mirror of *Don Quixote*

Nicola Morato

(Université de Liège)

Ah, quante volte aviva pinsato d'essiri lui Medoro, il pastori del quali Angelica
si era 'nnamurata facenno nesciri pazzo furioso al poviro Orlando!
A. Camilleri, *Il sorriso di Angelica*

La tradition italienne du roman de chevalerie et le *Don Quichotte* ont été mis en relation principalement de deux manières :

En premier lieu, la critique moderne, depuis le romantisme, a souvent associé le *Don Quichotte* au *Roland Furieux*. G. Güntert (1998, auquel nous renvoyons pour un choix de titres) a offert une vue d'ensemble de cette micro-tradition, incluant les voix de G.W. Hegel et F. Schlegel parmi les philosophes, de L. Pirandello et R. Bachelli parmi les écrivains, de R. Renier et M. de Riquer parmi les philologues. T. Hart (1989), l'un des élèves américains d'E. Auerbach, a même consacré à cette question une riche quoique succincte monographie. Plus récemment, C. Segre (2010) a parlé d'une *staffetta* (« un passage de relais ») Arioste-Cervantès, image qui synthétise à la fois le rapport structurel entre les deux œuvres, et l'histoire de leur réception européenne ;¹ en effet, au succès énorme et immédiat du *Roland Furieux* aux XVI^e et XVII^e siècles (voir par ex.

1. Voir aussi Cerrón Puga, 2006 ; Ruffinatto, 2006.

Rivoletti, 2014) correspond la montée de la fortune critique du *Don Quichotte* surtout à partir du XVIII^e siècle (voir par ex. Rico, 2012). À ces deux romanciers incontournables, comme nous le verrons, les médiévistes en ont parfois associé un troisième, dont la fortune moderne est beaucoup plus récente : Chrétien de Troyes. Ce rapprochement ainsi que les présupposés qui l'ont rendu possible et le sens du passage de relais Chrétien-Ariosto-Cervantès seront l'objet de notre premier point.

En deuxième lieu, le *Don Quichotte* représente une sorte de « stade du miroir » du genre chevaleresque, un lieu de construction de son identité et peut-être même de l'idée de son unité. Ainsi, on affirme souvent que les récits arthuriens et l'épopée en français d'Italie, les *cantari*, les poèmes de Pulci, de Boiardo, du Cieco da Ferrara, tour à tour anticipent ou préfigurent tel ou tel aspect du roman de Cervantès ou de son protagoniste. Mais quelle est l'image de la tradition chevaleresque italienne que le *Don Quichotte* nous renvoie ? Cette question sera l'objet de notre deuxième point.

Lier ces deux perspectives dans un système nous paraît d'autant plus utile lorsqu'on les considère dans le contexte global des cultures littéraire et textuelle entre Moyen Âge et Renaissance, voire dans un cadre d'histoire européenne du roman médiéval (Zink et Stanesco, 1992 ; Meneghetti, 2010). À l'heure actuelle, il s'agit en effet de les réévaluer et ré-interpréter à la lumière des réseaux de production, de circulation et de réception des textes et des matières entre Italie et péninsule ibérique, qui ont été étudiés de manière de plus en plus approfondie depuis une trentaine d'années.² Dans l'impossibilité de porter un regard exhaustif sur ce dernier aspect, nous ne présenterons que quelques considérations à partir d'un cas spécifique : le personnage d'Angélique et sa fortune littéraire – si l'on peut l'appeler ainsi, malgré le fait que l'histoire poétique de la princesse du Catai, après sa création par Boiardo, lui a réservé un sort parfois très dur.

Commençons par une remarque de J. Frappier à propos du protagoniste du *Chevalier de la Charrette* :

Chrétien a créé en Lancelot le type romanesque qui fut le plus persistant, non sans quelques variations, jusqu'à la fin du Moyen Âge et au-delà : celui du parfait amant, courtois, chevaleresque et extatique. Du type, Lancelot possède l'unité et le relief dus à la répétition presque signalétique du trait dominant – la pensée constante de la dame –, aux détails concrets qui prennent valeur de symboles (le chevalier monté sur la charrette, sa défaillance devant le peigne et les cheveux de la reine), à une certaine outrance qui va de l'héroïsme fantastique (passage du pont de l'épée) jusqu'aux frontières de la caricature (épisode du gué, adversaire combattu le dos tourné). Don Quichotte perce déjà sous Lancelot. (Frappier, 1957 : 19)

De tels rapprochements entre âges « romantiques » (*vs* « classiques »), pour reprendre une antithèse chère aux théoriciens du XIX^e siècle) ne sont pas rares dans la tradition de nos études. Frappier lui-même n'avait-il défini le prince Galehaut des Îles Lointaines comme « une sorte d'Hamlet médiéval » ? (1957 : 85 ; tout comme F. Lot avant lui, 1918 : 66). Il est sans doute légitime de s'interroger à propos de la pertinence et de l'efficacité de tels rapprochements, qui

2. Pour ne donner qu'un exemple parmi des nombreuses œuvres collectives, voir les deux plus récents volumes de la série *Arthurian Literature in the Middle Ages* (ALMA) : Allaire et Psaki, 2014 et Hook, 2015 (sur lesquels voir Morato, 2017).

pourraient paraître fondés sur des affinités génériques entre personnages. Mais il convient surtout d'observer que, pour les philologues qui s'étaient formés dans la première moitié du XX^e siècle, l'établissement d'un canon de textes et d'auteurs médiévaux était encore en cours. Il fallait mettre en valeur la modernité de la création médiévale et son caractère à la fois original et originaire ; il fallait non seulement pouvoir en reconnaître les auteurs et les œuvres de premier plan, mais aussi les introduire dans des constellations littéraires, les élever au rang de « classiques ».

Tout rapprochement méta-historique qui n'est pas totalement arbitraire ouvre en tout cas un horizon interprétatif, lequel mérite d'être mis à l'épreuve de l'histoire littéraire. Selon Frappier, les contours de la figure de Don Quichotte commencent à se discerner (ou sont déjà présents à l'état latent, en puissance) dans celle de Lancelot. Dans une certaine mesure, cette interprétation est autorisée par les textes eux-mêmes dès que nous passons du côté du *Don Quichotte* : « Lanzarote » est traditionnellement indiqué comme l'un des moules du nom du protagoniste ; en outre, dans le deuxième chapitre de la première partie, Don Quichotte lui-même déclame le début du *romancero* arthurien : « Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido », en remplaçant par son nom celui de Lanzarote, qui sert de mot à la rime au troisième vers : « como fuera D. Quijote » (Cervantes, *Don Quijote*, ed. Rico, 2004 : 39). Lancelot nous aide à comprendre Don Quichotte, mais l'inverse est-il tout aussi vrai ? Et dans quel sens et selon quelle approche ?

L'association de Lancelot et Don Quichotte proposée par Frappier a été reprise et commentée par la suite (Kelly, 1966 : 212-213 et Fowler, 1970 : 379-380) et produit encore un écho sur la couverture de la traduction française de *L'aventure chevaleresque* d'E. Köhler, publié avec une préface de J. Le Goff :

De *L'Astrée* à *Werther*, on pressent que le romanesque exprime le désarroi des milieux sociaux menacés par l'évolution historique. Mais Arthur, Lancelot et Tristan ne sont-ils pas autres ? Le merveilleux médiéval n'est-il pas un monde de pure fiction ? Erich Köhler démontre qu'il n'en est rien : les héros des romans courtois sont ceux de la société féodale et le héros courtois est pour lui un Don Quichotte gothique, sans avenir mais sans ridicule. (Le Goff, 1974)³

En réalité, Köhler ne fait aucune référence explicite au *Don Quichotte* dans son livre et c'est Le Goff, bien plus que Köhler, qui avait à cœur de mettre en exergue la « longue durée », entre Chrétien et Cervantès, dans laquelle s'inscrivent des archétypes sociaux mis en scène dans la tradition du roman courtois.⁴

Remontons encore dans le temps. La connexion Chrétien-Cervantès se retrouve implicitement formulée dans *Mimesis* d'E. Auerbach où, pour être plus précis, elle peut se dégager de l'histoire et de la structure de l'œuvre.⁵ La première édition (1946) consacre à Chrétien de Troyes le sixième chapitre, où le duo Ariosto-Cervantès représente le point culminant de la fiction du

3. Cette affirmation est répercutée plus tard dans Le Goff, 2001 : 10, « Le héros courtois est un Don Quichotte gothique, sans avenir mais sans ridicule ».

4. Köhler ne fait qu'une seule référence à Auerbach, « Darum erscheint das Abenteuer als ein Sicherproben ohne Auftrag, ohne Amt, ohne konkreten geschichtlich-politischen Zusammenhang » (1970 : 71), un passage qui paraphrase Auerbach 1946 : 131-132, la première édition de *Mimesis*, celle dépourvue du chapitre sur Cervantès. Difficile, pourtant, de savoir s'il y a un rapport entre ce fait et l'absence de références au *Don Quichotte* dans son livre.

5. Frappier connaît le livre de Köhler, mais ne fait aucune référence explicite au sixième chapitre de *Mimesis* (l'édition française de l'œuvre d'Auerbach ne paraît qu'en 1969 chez Gallimard).

roman courtois et de l'actualisation d'une forme de vie – la chevalerie – qui est elle-même fictionnelle :

Wieder ist es die heitere Wendung oder die Parodie, Ariost oder Cervantes, die diese fiktive Lebensform am deutlichsten interpretieren. (Auerbach, 1946 : 139)

Le treizième chapitre, consacré à Shakespeare, se clôt sur des considérations à propos de la littérature espagnole : le *Siglo de Oro*, le théâtre de Lope de Vega et de Calderón de la Barca, ainsi que de l'œuvre de Cervantès. Dans la conclusion du volume, Auerbach ajoute qu'il aurait souhaité revenir par la suite sur la production littéraire de la péninsule ibérique. Le chapitre consacré à Cervantès, *La Dulcinea encantada*, a été ajouté en quatorzième position à l'occasion de la traduction espagnole du volume, publiée au Mexique en 1950. Sa genèse a été reconstruite par M. L. Meneghetti (2009) et, plus récemment, par L. Renzi et D. Pini (2012) ; nous nous limitons à rappeler, avec M. Praloran (2009), que l'un des choix qui saute aux yeux dans l'architecture définitive de *Mimesis* est l'omission de tout l'arc de la production chevaleresque entre Chrétien et Cervantès. Auerbach ne nous parle ni des cycles français en prose de la première moitié du XIII^e siècle, ni du *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell ni de l'*Amadís de Gaula* de Montalvo ; il ne s'arrête pas non plus sur le *Morgante* de Pulci, l'*Inamoramento de Orlando* de Boiardo, le *Roland furieux* de l'Arioste. Enfin, *Mimesis* n'offre d'espace ni aux romans de Malory, ni à la *Fairie Queene* de Spenser ni à la *Gerusalemme liberata* du Tasse ou à l'*Os Lusíadas* de Luís de Camões. Bien entendu, dans l'idéation de *Mimesis*, Auerbach avait tout d'abord été confronté à la sélection des textes clés – le « canon » auerbachien – et à l'établissement d'un difficile équilibre géochronologique. Toutefois, Auerbach prend la peine de justifier ses omissions et ne cache pas ses doutes à propos de l'intérêt intrinsèque de la narration d'armes et d'amours pour la problématique étudiée dans *Mimesis* : selon lui, déjà dans le *Chevalier au Lion*, il est possible d'observer une délimitation très nette de la sphère sociale représentée et, plus généralement, le fait que la civilisation courtoise était étrangère voire défavorable au développement d'un art littéraire capable d'accueillir la réalité dans « toute son ampleur et dans toute sa profondeur ».⁶

Par rapport à Auerbach, l'axe Chrétien-Cervantès dans Frappier et Le Goff prend donc un tout autre sens, parce que ces derniers s'intéressent plutôt au fonctionnement des textes et des personnages et à leur persistance dans la culture et dans l'imaginaire qu'à la correspondance entre roman et réalité. Pour ces deux maîtres, chez Chrétien tout autant que chez Cervantès, l'idéal s'incarne dans les protagonistes qui l'affirment sans se plier au moindre compromis avec une réalité qui ne fait que le nier (ou pire, qui en montre le caractère fatalement pernicieux du point de vue de la vie collective). Ainsi, Le Goff pressent la nécessité de tirer Köhler dans cette direction : après tout, ce dernier fait voir l'immanence dramatique, douloureuse même, de la dialectique entre idéal et réalité, littérature et histoire, formes narratives et formes de vie au sein du concept même de chevalerie, imaginée ou vécue (Trachsler, 2006). En conclusion, notre relais ne semble pas pouvoir se réduire à une seule conception de l'histoire littéraire et du roman de chevalerie (celle de l'historien *vs* celle du théoricien de la littérature, celle du philologue *vs* celle du sociologue). D'ailleurs, celui-ci n'a pas été pris en compte seulement par les savants que nous venons de

6. Par exemple, Auerbach, 1946 : 140 « So bleibt als Ergebnis unserer Interpretation [...] daß die höfische Kultur der Entwicklung einer literarischen Kunst, die die Wirklichkeit in ihrer vollen Breite und Tiefe erfaßte, entschieden ungünstig war », conclusion sur laquelle le philologue revient à plusieurs reprises dans son œuvre (voir à ce propos Praloran, 2009).

mentionner, mais il est évoqué d'une manière pour ainsi dire endémique à la fois dans les études consacrées aux littératures romanes et à l'histoire du roman occidental (voir K. Brownlee et M. Brownlee, 1985, auquel il faut ajouter les lectures comparées de Carmona Fernandez, 2006 ; Urbina, 1986 ; Williamson, 1991 et d'autres encore).

Élargissons le panorama. Dans l'essai *Lévi-Strauss en Brocéliande*, le même Le Goff, cette fois-ci en collaboration avec P. Vidal-Naquet (1985³ : 154-55), rappelle que Frappier, en traitant de l'épisode de la folie d'Yvain, avait suggéré de lui donner le titre d'*Yvain furieux*. Lisons le passage de Frappier :

Chrétien apparaît une fois de plus comme un précurseur ; il semble prélude par endroits à l'art de Boiardo et de l'Arioste. L'épisode où le héros perd la raison [...] s'intitulerait fort bien *l'Yvain furieux*. Le rapprochement avec l'Arioste est d'autant plus justifié que le merveilleux, dont le rebondissement est très apparent dans *l'Yvain*, est employé par les deux poètes avec la même abondance et dans un esprit analogue : [...] il permet et favorise les arabesques de l'imagination, des caprices de l'auteur en marge de l'action principale. (Frappier, 1969: 19)⁷

Au nom de l'Arioste, Frappier associe celui de Boiardo tout comme dans la *Dulcinea*, Auerbach avait associé ces deux noms à celui de Cervantès : dans une perspective de *Weltliteratur*, les deux *Orlandi* constituent le sommet de la production chevaleresque entre Chrétien et Cervantès qui, comme nous l'avons vu, est à la fois absente de *Mimesis* et pourtant fondamentale pour la conception de son grandiose édifice.

Disons-le une fois de plus : de telles valeurs esthétiques et de telles catégories critiques pourraient paraître inadéquates.⁸ Elles étaient toutefois encore pleinement opérationnelles pour la génération de Frappier et elles le sont en large partie encore aujourd'hui, autorisées par une généalogie critique qui remonte au romantisme. Pensons, par exemple, au *Dialogue de la Poésie* de F. Schlegel (1800), qui voit en l'Arioste, Cervantès et Shakespeare les précurseurs de Swift, Sterne, Diderot et Jean Paul en les associant, sous le signe de l'ironie et sous la figure de l'arabesque ; ou bien à Hegel qui, dans ses *Leçons d'esthétique* de Berlin (1820-1829), agence la dissolution de la subjectivité chevaleresque au sens d'inactualité de l'individu romantique (Jossa, 2016 : 178-184; Rivoletti, 2014 : 257-321). Plus tard F. De Sanctis, comme le rappelle Segre :

aveva sintetizzato il rapporto Ariosto-Cervantes in un modo brachilogicamente espressivo « Orlando diviene don Chisciotte e, quando don Chisciotte entra in scena, tutto un mondo se ne va in frantumi ». Il mondo che va in frantumi è quello rinascimentale, è la maturità della cultura umanistica culminata nel *Furioso*, è la maestà dei paradigmi classici, anche incarnati in personaggi esemplari; che nega la rivelazione della materialità, della differenza sociale, anche del brutto. Questo crollo epocale, e la nascita di un mondo completamente diverso, hanno trovato espressione nel *Chisciotte*. (Segre, 2010 : 221)⁹

7. Commenté par Pasero, 1992, un travail comparatif sur les folies des deux héros, fondé sur la continuité / l'écart des types et des motifs, au-delà des schémas socio-économiques qui déterminent l'action et les transformations psychiques et morales des individus.

8. Voir, par exemple, les objections de Benedetto Croce qui, dans son essai sur l'Arioste, Shakespeare et Corneille (1929, p. 58), s'élève contre ces rapprochements, qui selon lui donnent forme à une histoire littéraire artificielle, créée *a posteriori*.

9. Voir De Sanctis, 1888⁵ : 482, où nous retrouvons la triade Arioste, Cervantès, Shakespeare : « Orlando diviene don Chisciotte! E quando Don Chisciotte entra in iscena, tutto un mondo se ne va in frantumi. Un mondo se ne va e ne comincia un altro. Comincia il

Depuis, l'histoire littéraire a beaucoup changé et la réflexion romantique sur la littérature avec ses vastes synthèses nous apparaît moins convaincante précisément sur le plan de l'historicité (par exemple en ce qui concerne le constat des nouveautés effectives des œuvres, ou de la culture et des intentions des auteurs). Elle garde néanmoins une indéniable importance et même son exactitude sur le plan de catégories qui, dans notre perspective, nous paraissent relever plutôt d'une démarche de type comparatiste voire d'ordre méta-historique (l'ironie, l'arabesque). À nos yeux, l'approche méthodologiquement la plus féconde et qui a produit les résultats les plus durables a été sans doute l'approche positiviste, qui a pu fonder ses conclusions sur l'étude de la circulation de textes et des manuscrits. Il suffit de citer à ce propos les *Fonti dell' « Orlando Furioso »* de P. Rajna (1900), un véritable monument dans ce sens, qui fait bien peu de concessions à des interprétations qui ne puissent être argumentées sur la base des sources textuelles et manuscrites.

Ainsi, l'un des grands défis de nos études reste celui de concilier ces deux âmes, romantique et positiviste, qui ont coexisté dès leur origine. L'une des manières de résoudre la contradiction est sans doute celle de voir, par exemple dans notre cas, comment le relais Chrétien de Troyes-Ariosto-Cervantès, envisagé par Auerbach et Frappier, peut être relu à partir d'une meilleure connaissance du tissu littéraire sur lequel ces trois noms ont été brodés.

Nous voici arrivés à notre deuxième point : l'image de la tradition italienne dans le miroir du *Don Quichotte*, et le parcours qui a déterminé la formation d'une telle image. Tout au long du Moyen Âge tardif et jusqu'à l'aube de la Modernité, le modèle de la tradition narrative en langue d'oïl, en vers et en prose, est omniprésent dans la production chevaleresque italienne et ibérique. En outre, les contacts entre les traditions narratives des deux péninsules s'intensifient au cours des siècles et reçoivent une nouvelle impulsion par l'imprimerie. Par exemple, le *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell circule entre Mantoue et Ferrare dans le cercle d'Isabelle d'Este – Rajna l'avait indiqué comme l'une des sources du *Roland Furieux* (Rajna 1900 : 149-153 ; voir, plus récemment, Espadaler, 1997, et Gesiot, 2015). De manière symétrique, les textes italiens – et notamment les poèmes de Boiardo et de l'Arioste – circulent en Espagne en langue originale et en traduction (Bognolo, 1997 et 2003).

La production italienne se distingue toutefois de la production ibérique par le fait qu'une portion importante des textes adopte une forme qui lui est dans une grande mesure spécifique : l'octave narrative ou « ottava rima », dont la genèse n'a pu être éclairée qu'en partie, mais qui se diffuse et se spécialise au cours du XIV^e siècle. Ses emplois sont en pleine expansion au cours du Quattrocento ; surtout à partir du Politien, ce mètre connaît un prestige littéraire croissant, culminant avec l'Arioste et le Tasse qui lui confèrent une complexité apte à répondre aux défis du pétrarchisme de Sannazaro, Bembo et Casa. Dans le contexte italien de l'époque, décider d'écrire un roman en vers plutôt qu'en prose est un choix de modernité, c'est une manière de rivaliser avec les poèmes de l'Antiquité. Les poèmes de Boiardo et de l'Arioste étaient conçus en premier lieu pour la cour d'Este et pour les autres cours italiennes ; en deuxième lieu, pour des cercles intellectuels relativement étroits, les mêmes cercles qui donnent lieu aux débats sur la langue poétique et sur l'utopie du poème héroïque. Ces débats ont pour effet d'élever le poème de l'Arioste au rang de classique et de l'éloigner de ses sources romanes jusqu'à l'en détacher : l'Arioste « nouveau

Virgile » (Dolce) ou « Virgile toscan » (Domenichi) et jusqu'à « nouvel Homère » (Fausto et Valvassori). Le *Roland Furieux* de l'Arioste, grâce à son succès à l'échelle européenne, contribue à accroître le prestige de l'italien littéraire et de la littérature italienne en établissant un standard exigeant, qui comporte le traitement de thèmes épique, érotique et encomiastique dans un texte qui, grâce à sa complexité tant au niveau de la composition que du style, véhicule les plus hautes valeurs esthétiques de l'humanisme renaissant.

À ce propos, C. Segre a identifié, dans la production italienne, une « *linea cavalleresca* » (opposée à la tradition du livre de chevalerie ou « *libro di battaglia* ») composée de trois classiques : *Morgante* (c. 1460-70), *Inamoramento de Orlando* (1476-1494), *Roland Furieux* (1516-1532), par rapport à laquelle la *Gerusalemme liberata* est quelque peu marginale (Segre, 2005 : 585-586 et 2010 : 211-213). Segre observe que leurs auteurs gardent tous une distance par rapport à la matière et aux idéaux chevaleresques : Pulci traite son sujet d'une manière comique et caricaturale ; Boiardo nous montre que le monde chevaleresque appartient désormais à un passé historique, voire mythique ; l'Arioste récupère la dignité et la distinction de l'aristocratie guerrière, mais plutôt comme un modèle d'excellence et de beauté qui rivalise avec l'Antiquité, et toujours sur le fil de l'ironie. L'une des nouveautés de ces textes réside dans le fait que le narrateur distribue au fil de la narration une série de pièges pour égarer le lecteur et le faire tomber en son pouvoir. Par exemple, Praloran (1999 : 5-15 et *passim*) a remarqué que Boiardo et l'Arioste font souvent sauter la cohérence spatio-temporelle du récit (qui est l'un des principes fondamentaux du pacte de lecture typique des romans de chevalerie) : deux chevaliers qui ne devraient pas se rencontrer puisqu'ils se situent sur des lignes narratives incompatibles du point de vue événementiel, par hasard se retrouvent dans une même ville au même moment. Le lecteur est donc porté à faire l'expérience de la même instabilité cognitive et morale que les personnages, tandis que cette forme d'ironie diégétique devient le signe de la supériorité intellectuelle et éthique du narrateur et du caractère instable voire capricieux des lois qui gouvernent ses mondes possibles.

Pour comprendre les effets de rupture des conventions narratives provoqués par une telle asymétrie entre auteur et public, il est essentiel de tenir compte du caractère socialisé, idéalement *inter pares*, de la consommation de la littérature narrative d'armes et d'amours : au seuil de la Modernité, l'aristocratie européenne était encore attirée, liée par les valeurs symboliques du monde chevaleresque et féodal véhiculées par ces récits. Il est aisé de documenter, chez les classes dirigeantes des deux péninsules, le désir de lire et de posséder toute forme de roman courtois, y compris ses éventuelles continuations et suites rétrospectives. Les auteurs le savent, et savent qu'écrire un roman à succès signifie non seulement interpréter la continuité du genre mais aussi écrire une œuvre féconde, dont pourront naître d'autres romans. Ce mode de fruition des textes est d'ailleurs magnifiquement représenté par Cervantès lui-même : pour Don Quichotte, la chevalerie n'est pas vécue comme un fait du passé, mais comme une sorte d'histoire universelle dont les romans constituent autant de chapitres (voir, par exemple, Segre 2006). Il parvient même à parler de l'*Historia Caroli Magni* du Pseudo-Turpin comme d'une cosmographie !¹⁰ La réalité de Don Quichotte est alors le résultat d'une juxtaposition de mondes possibles, d'une imbrication virtuellement sans limites d'univers narratifs. Tirant, Amadis, Rodomonte et Lancelot ne sont pas les protagonistes de romans différents, mais sont lancés sur un seul et même plan de l'existence, car leurs itinéraires explorent un seul monde (tout comme les collectionneurs en réunissent les

10. « Y ¿quién más gallardo y más cortés que Rugero, de quien descenden hoy los duques de Ferrara, según Turpín en su cosmografía? » (Cervantes, *Don Quijote*, éd. Rico, 2004, p. 557), autre allusion aux poèmes de Boiardo et de l'Arioste. La n. 56 aussi bien que l'entrée du glossaire (p. 1177) prennent le mot « cosmografía » dans le sens plus général de « descripción ».

aventures dans une seule bibliothèque). C'est surtout ce *continuum* qui compte pour le protagoniste. En même temps, le curé et le barbier tout comme le narrateur et les lecteurs – et, bien sûr, Don Quichotte lui-même – peuvent discuter auteur par auteur des mérites littéraires de chaque roman de chevalerie et des qualités intrinsèques du genre, ou encore interpréter les événements et les actions à la lumière de leur connaissance de ces textes.

Dans presque tous les cas, les allusions de Cervantès à la production chevaleresque italienne et son recours à l'intertextualité ou à l'interdiscursivité ne semblent pas obéir à une logique différente ou subir un traitement distinct par rapport à celui imposé à d'autres sources. On ne peut, en effet, que constater l'effacement de singularité de la « *linea cavalleresca* », dans la mesure où Cervantès n'adopte dans la composition de son roman aucune des nouveautés que Segre reconnaît aux poèmes italiens (écriture en vers, emploi très surveillé des registres, distance cognitive et morale du narrateur par rapport aux personnages et au destinataire). Il est toutefois possible de formuler au moins une remarque de signe positif : le *Roland Furieux*, avec ses sources et ses continuateurs, occupe une position éminente dans la hiérarchie des modèles italiens du *Don Chisciotte*. De manière plus générale, selon Francisco Rico :

Cervantes respira Ariosto por todos los poros: Urganda la Desconocida abre el *Quijote* recordándolo; Cide Hamete Benengeli es incomprendible sin las apelaciones del *Orlando a Turpín*; el vuelo de Clavileño recuerda, a ras de tierra, el viaje de Astolfo a la luna, las animosas mujeres de Cervantes tienen bastante que ver con las heroínas de Ariosto, y hasta para pintar a Maritornes se hecha mano de las octavas del *Orlando*. (Rico, 2005)

Dans le kaleïdoscope des allusions et citations, le miroir du *Don Quichotte* permet donc de distinguer tout d'abord l'image de l'Arioste et la matière des deux *Orlandi*. Prenons, par exemple, un extrait de l'inventaire des livres de chevalerie, dans le sixième chapitre de la première partie, au moment où le curé parle des versions espagnoles des romans de Renaud de Montauban, qui arrivent à se sauver seulement pour le fait de s'être inspirées de l'*Innamorato* de Boiardo qui, à son tour, a le mérite d'avoir créé la trame narrative que continuera l'Arioste ; de son côté, l'œuvre de l'Arioste est digne d'être admiré, mais seulement dans sa langue originale, tandis qu'en traduction le texte perd toute sa valeur.¹¹ À la différence de ce qui est arrivé à la suite de son processus de canonisation européenne, le *Roland Furieux* n'est aucunement détaché de la tradition chevaleresque ni associé aux classiques. L'Arioste se révèle au fil de l'œuvre un interlocuteur privilégié de Cervantès tout comme Roland est présenté comme un vieil ami de Don Quichotte (Ruffinatto, 2006). Ainsi, la première partie du *Don Quichotte* s'ouvre et se clôt sur des allusions au *Roland Furieux*, tandis que dans un des sonnets de dédicace, Roland s'adresse directement à Don Quichotte : il confesse de ne pas être en mesure de rivaliser avec lui, il espère toutefois que lui, Don Quichotte, pourra l'égaliser.

11. Dans le commentaire à l'édition italienne, D. Moro Pini observe que « il Boiardo e l'Ariosto sono gli unici autori chiamati in causa in questo capitolo senza essere sottoposti allo scrutinio », ce qui pourrait être un signe ultérieur de leur statu exceptionnel dans le *Don Quichotte* (Cervantes, *Don Chisciotte*, éd. Segre et Moro Pini, 1974 : 1242-1243).

Venons-en à notre troisième point, et à Angélique. La fortune littéraire de ce personnage est telle qu'il est non seulement possible de suivre les chemins de sa réception et de son actualisation jusqu'à nos jours, mais aussi de reconnaître des branches marquées en diatopie voire des véritables sous-traditions, par exemple une filiation « sicilienne » contemporaine, qui va de l'Angélique du *Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa (1958) à *Il sorriso di Angelica* d'Andrea Camilleri (2010). Ce dernier, qui fait partie de la série de romans policiers consacrée au commissaire Montalbano, se déroule dans un tourbillon de mises en abyme « réceptionnelles » du *Roland Furieux* : du souvenir des séduisantes illustrations de Gustave Doré qu'Angelica Cosulich réveille dans la mémoire du protagoniste (« 'Na cosa 'nconcepibili, un vero e proprio miracolo ») à la mise en scène d'une *puparia*.

Angélique est une invention de Boiardo. Il s'agit d'un personnage nouveau, qui brise les conventions littéraires au point de devenir l'emblème de la nouveauté de l'*Inamoramento de Orlando* (Limentani 1986 : 149-150). La tradition critique lui reconnaît deux traits fondamentaux que De Sanctis avait décrits et dont Rajna a pu démontrer les caractéristiques à la lumière des sources romanes. D'une part, Angélique est une princesse orientale, fille de Galafron, le roi du Catai, et présente une aura féérique, à la fois royale et sacrée : un objet inatteignable, pur et froid dans sa perfection, avec des connotations cruelles et même maléfiques. De l'autre, elle est une créature fragile, une jeune fille lancée dans un théâtre de guerre. Angélique devient ainsi une sorte de figure de l'« être-jeté » : une pucelle trop souvent laissée seule, confrontée à la violence des chevaliers (le fait d'être protagoniste, et d'attirer l'investissement éthique de la part du lecteur, la différencie par rapport à la masse de demoiselles messagères de la tradition chevaleresque étudiées par Milland-Bove, 2006). Elle souffre le destin d'une femme extraordinairement belle, irrésistible objet du désir : un destin terriblement semblable à celui d'un animal traqué. Et elle a souvent peur, surtout dans le *Roland Furieux*.

Cette dualité repose sur la fusion de traits empruntés à la fois au modèle de la princesse sarrasine de l'épopée romane et à celui de la grande dame de la tradition arthurienne (la dame de Landuc, Guenièvre, Yseut). L'arrière-fond de la *chanson de geste* ainsi que de la tradition épique franco-italienne et italienne produit parfois des effets de contraste par rapport aux codes comportementaux courtois et mesurés typiques du roman arthurien. Pensons tout simplement à l'épisode de la forêt des Ardennes dans l'*Inamoramento de Orlando* de Boiardo. Renaud boit à une fontaine enchantée et soudainement son amour pour Angélique se transforme en haine ; le contraire arrive à Angélique, qui s'éprend éperdument de lui. Les rôles sont donc intervertis : voilà qu'Angélique est en quête de Renaud, tandis que Renaud tantôt se dérobe, tantôt la couvre d'insultes :

Era Ranaldo tanto addolorato
che con gran pena la poteva odire
Pur li rispose: « Per lo Dio beato,
più son contento di dover morire
che per tuo meglio vedermi campato.
E quando non ti vogli pur partire,
di questo loco mi voglio gettare.
Hor stàte, o vanne, e fa' comme ti pare! »

Non crediati che sia maggior iniuria
 Che, alla donna che chiede, esser sprezzata.

(Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, éd. Tissoni Benvenuti et Montagnani, I, xi, 18-19)

C'est bien le caractère irascible et la violence verbale typique de Renaud qui se manifestent ici. Cependant, dans le cas présent, Renaud ne parle pas à un ennemi, mais à la femme dont il y a peu il était éperduement amoureux !

Le personnage d'Angélique a dû paraître difficilement maniable aux premiers continuateurs de Boiardo. Son traitement par Raffaele da Verona et Niccolò degli Agostini consiste en premier lieu dans une marginalisation et une diminution de son rôle par rapport à la centralité et à la puissance diégétique que Boiardo lui avait conférées ; marginalisation et diminution qui d'abord réduisent la protagoniste à un personnage parmi les autres, puis la conduisent à la mort (Carocci, 2016).

Il en va tout autrement dans le *Roland Furieux*.¹² La fuite d'Angélique dans les premiers chants du poème est à la fois une émulation de la partie correspondante de l'œuvre de Boiardo et un hommage à sa merveilleuse créature. Cette séquence narrative a été analysée dans le détail par D. Carne-Ross au cours des années 60-70, et depuis n'a cessé d'attirer l'attention des spécialistes (Carne-Ross, 1966 et 1976 et, pour un encadrement critique avec bibliographie, Morato, 2018). Carne-Ross observe que la présence d'Angélique sur la scène est très souvent marquée par une saturation formelle, tant au niveau des allusions aux classiques que des effets de densité et de complexité de l'image obtenus grâce à la langue poétique de Pétrarque. Cette dernière confère à la pucelle un caractère de soudaine épiphane, de manifestation de puissances naturelles et cosmiques : « Stavano cheti tutti i maggior venti / forse a tanta beltà, col mare, attenti » (Ariosto, *Orlando Furioso*, éd. Segre, VIII, 36) ; « l'aura soave e l'alba rugiadosa, / l'acqua, la terra al suo favor s'inchina » (Ariosto, *Orlando Furioso*, éd. Segre, I, 42). En effet, la représentation d'Angélique est presque toujours extérieure, fondée d'une part sur le positionnement dans le paysage de sa figure (par rapport à celui des autres personnages) et, de l'autre, sur l'harmonie ou le contraste entre les acteurs et le décor. Il arrive que la nature suive son cours, indifférente aux états d'âme des chevaliers amoureux : l'eau des rivières s'écoule placide, les oiseaux chantent et l'herbe est verte, alors que tout le monde s'épuise à la recherche d'Angélique. Angélique peut devenir une statue de marbre ou un éclat de lumière, être décrite selon l'iconographie de la Madeleine ou d'Andromède, avec la sensibilité de l'Arioste pour l'alternance et la composition des registres.

Dans le chant XXIX, le hasard porte Angélique sur le chemin de Roland en proie à la folie. Cette rencontre, qui est leur dernière, se présente comme un épisode dans le registre tragicomique, avec des éléments grotesques (Roncaccia, 2012 ; Morato, 2013). Il ne semble pas la reconnaître, car « ogni ricordo in lui era guasto e rotto » (Ariosto, *Orlando Furioso*, éd. Segre, XXIX, 61), et pourtant, il la suit. Dans sa fuite, Angélique tombe de sa jument d'une manière inélégante et risque de s'écraser contre le corps du fou ; Roland tue la jument et pendant longtemps il traîne sa carcasse, en transférant, dans le délire de sa folie, la vengeance contre son aimée sur l'animal

12. Les contributions sur l'Angélique de l'Arioste sont très nombreuses. Nous nous limitons à renvoyer à Zatti, 2007 ; Picone, 2005 ; Güntert, 2005 et, dans une perspective réceptionnelle, à Luciola, 2018.

innocent qui lui appartenait (Morato, 2013 : 76-80).¹³ Angélique décide de quitter la France avec Médor pour revenir au Catai. Et l'Arioste l'abandonne :

Quanto, Signore, ad Angelica accada
dopo ch'uscì di man del pazzo a tempo;
e come a ritornare in sua contrada
trovasse e buon navilio e miglior tempo,
e de l'India a Medor desse lo scettro
forse altri canterà con miglior plectro.

Io sono a dir tante altre cose intento,
che di seguir più questa non mi cale.

(Ariosto, *Orlando Furioso*, éd. Segre, XXX, 16-17)

L'invitation ironique de l'Arioste a attiré l'attention des lecteurs et des auteurs (Ferroni 2017). Mais comment poursuivre l'histoire de l'héroïne après qu'elle a repoussé pratiquement tous les grands chevaliers pour donner la fleur de sa virginité à un simple soldat ? A. Ruffinatto (2015 et, plus généralement sur cette même problématique réceptionnelle, 2002) a efficacement condensé l'histoire poétique d'Angélique. Tout d'abord dans la tradition italienne : du *Primo libro di Scripante* de Dolce (1536), aux *Lagrima d'Angelica* d'Aretino (1538), et jusqu'à l'*Angelica innamorata* de Brusantini (1553). On se débarrasse de Médor ; Angélique est forcée de passer par un processus d'expiation, de dégradation physique et psychologique ; le caractère sublime du personnage en est complètement détruit. Cette tradition est reprise et développée en Espagne et culmine dans *La hermosura de Angélica* de Lope de Vega (1602) et dans la *Casa de los celos* de Cervantès (publiée en 1615, mais probablement antérieure).

Que reste-t-il d'Angélique dans le *Don Quichotte* ? La première partie du roman est clôturée par le vers « forse altro canterà con miglior plectro », cité directement en italien. Mais le même passage est repris, cette fois-ci en traduction, dans le premier chapitre de la deuxième partie. Sur invitation, ou mieux, sur provocation du curé, Don Quichotte commence à décrire l'apparence physique des chevaliers d'antan : Orlando était de taille moyenne, aux épaules carrées, la peau mate, une barbe hirsute et rousse, le corps poilu, un regard menaçant ... mais il était très courtois ! Le curé remarque avec un brin de malice qu'il n'y a pas lieu de s'étonner si la belle Angélique l'a repoussé. Don Quichotte réplique que Angélique était une fillette capricieuse, impertinente au point de dédaigner des milliers de chevaliers vaillants et sages pour tomber dans les bras d'un page. Et il ajoute : si l'Arioste a laissé à ses épigones la tâche de chanter ses aventures, c'est sans doute parce que ce qui est arrivé à Angélique « no debieron ser cosas demasiadamente honestas » (Cervantes, *Don Quijote*, éd. Rico, 2004 : 557-560, p. 560).

Penchons-nous sur les quelques lignes qui suivent. Don Quichotte dit qu'Angélique a été louée par plusieurs poètes : ses larmes furent chantées par un fameux poète andalou (il s'agit de Luís Barahona de Soto, auteur de la *Primera parte de la Angélica*, publié en 1586 et également

13. Dans le *Baldus* de Teofilo Folengo (qui figure aussi parmi les sources de Cervantès), au sein d'une autre liste de romans de chevalerie, l'intrigue de l'immense poème de l'Arioste est réduit à cette même scène : « Vidit ut Angelicam sapiens Orlandus amavit, / utque caminavit nudo cum corpore mattus, / utque retro mortam tirabat ubique cavallam, / utque asinum legnis caricatum calce ferivit / illeque per coelum veluti cornacchia volavit ». (Folengo, *Baldus*, éd. Chiesa, III, vv. 110-114).

connu sous le titre de *Las Lágrimas de Angélica*) et par un autre poète castillan encore plus célèbre (il s'agit de Lope de Vega). Le barbier demande si, après tant de louanges, des satires n'ont pas été écrites contre elle. Don Quichotte répond que si Sacripant et Roland avaient été des poètes et pas des chevaliers, ils auraient sans doute pris leur vengeance sur elle, même si ce type de vengeance aurait été « por cierto indigna de pechos generosos » ; ainsi, jusqu'à présent, il n'a pas entendu de vers médisants contre Angélique. Le curé s'écrie alors « ¡Milagro! » (Cervantes, *Don Quijote*, éd. Rico, 2004 : p. 560). L'idéalisation du monde de la part de Don Quichotte ne comporte pas simplement la transfiguration de la réalité en littérature. La littérature elle-même fait l'objet d'une idéalisation. Dans notre cas, d'une certaine manière, Don Quichotte accepte la réduction d'Angélique à une jeune fille impudente, qui avait dédaigné les grands guerriers pour se contenter d'amours bucoliques ; mais, en même temps, il la protège contre la dégradation causée par les (mauvais) poètes, en préservant ainsi la pureté originaire de l'héroïne. C'est un geste délicat, de courtoisie exquise, à l'égard d'Angélique et envers la tradition chevaleresque italienne.

BIBLIOGRAPHIE

- ARIOSTO, Ludovico (1964), *Orlando Furioso*, éd. Cesare Segre, Milano, Mondadori.
- AUERBACH, Erich (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke.
- (1950), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y Eugenio Ímaz, Mexico-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BOGNOLO, Anna (1997), *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS.
- (2003), « Il Progetto Mambrino. Per un'esplorazione delle traduzioni e continuazioni italiane dei 'Libros de Caballerías' », *Rivista di Filologia e Letterature ispaniche*, 6, pp. 191-202.
- BOIARDO, Matteo Maria (1999), *Opere*, t. I, *L'Inamoramento de Orlando*, éd. Antonia Tissoni Benvenuti et Cristina Montagnani, Milano-Napoli, Ricciardi.
- BROWNLEE, Kevin et BROWNLEE, Marina S. (dir.) (1985), *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanover-London, University Press of New England, 1985.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (2006), *Pervivencias Medievales: Chrétien de Troyes, Boccaccio y Cervantes*, Murcia, Universidad de Murcia.
- CARNE-ROSS, Donald S. (1966), « The One and the Many: A Reading of the *Orlando furioso*. Cantos I and 8 », *Arion*, 5, pp. 195-234.
- (1976), « The One and the Many: A Reading of the *Orlando furioso* », *Arion. New Series*, 3, pp. 146-219.
- CAROCCI, Anna (2016), « Il destino di Angelica. Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento », dans *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova, 10-13 settembre 2014)*, éd. Guido Baldassarri et al., Roma, Adi editore, éd. en ligne <<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/CAROCCI.pdf>> [consulté le 6/12/2018].
- CERRÓN PUGA, María Luisa (2006), « Ariosto, Cervantes y el jaque mate a las caballerías », *I mondi possibili del Quijote*, premessa di Norbert von Prellwitz ed Elisabetta Sarmati [= *Critica del testo*, 9/1-2], pp. 213-237.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1974), *Don Chisciotte della Mancha*, éd. Cesare Segre et Donatella Moro Pini, trad. Ferdinando Carlesi, Milano, Mondadori.
- (2004), *Don Quijote de la Mancha*, éd. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española.

- CROCE, Benedetto (1929), *Ariosto, Shakespeare e Corneille*. Seconda edizione riveduta e con un'appendice, Bari, Laterza.
- DE SANCTIS, Francesco (1888^s), *Saggi critici*, Napoli, Morano.
- ESPADALER, Antoni (1997), « Predecessors catalans i continuadors europeus del cant V de l'*Orlando Furioso* », *Quaderns d'Italiá*, 2, pp. 149-158.
- FERRONI, Giulio (2017), « "Forse altri canterà con miglior plettro": strategie dell'interruzione, del rinvio, della fine da Ariosto a Cervantes », dans *Cervantes e l'Italia*, premessa di María Luisa Cerrón Puga [= *Critica del testo*, 20/3], pp. 3-20.
- FOLENGO, Teofilo (2005), *Baldus (Livres I-V)*, éd. Mario Chiesa, trad. Gérard Genot et Paul Larivaille, Paris, Les Belles Lettres.
- FOWLER, David (1970), « L'Amour dans le *Lancelot de Chrétien* », *Romania*, 91, pp. 378-391.
- FRAPPIER, Jean (1969), *Étude sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES.
- (1973), *Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre. Nouvelle édition revue et augmentée*, Paris, Hatier-Boivin.
- GESIOT, Jacopo (2015), « Il *Tirant lo Blanch* tra i versi del *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara », *Historias Fingidas*, 3, pp. 189-210.
- GÜNTERT, Georges (1998), « Ariosto en el *Quijote*: replanteamiento de una cuestión », dans *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26/8/1995, Birmingham)*, Birmingham, Department of Hispanic Studies (University of Birmingham), vol. II, pp. 271-283.
- (2005), « Strategie narrative e discorsive nel *Furioso* : le prefigurazioni dei primi canti, i ritratti femminili e il centro tematico del poema », *Esperienze letterarie*, 30/3-4, pp. 51-80.
- HART, Thomas R. (1989), *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- JOSSA, Stefano (2016), « Ironia », dans *Lessico critico dell'«Orlando furioso»*, éd. Annalisa Izzo, Roma, Carocci.
- KELLY, Douglas (1966), *Sens and Conjointure in the Chevalier de la Charrette*, The Hague-Paris, Mouton&Co.
- KÖHLER, Erich (1970), *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung. 2. ergänzte Auflage*, Tübingen, Max Niemeyer [rist. Berlin, De Gruyter, 2011].
- LE GOFF, Jacques (1974), « Préface », dans Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Étude sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, pp. xi-xxi.
- (2001), « Préface », dans Dominique Boutet et Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 9-18.
- , VIDAL NAQUET, Pierre (1985^s), « Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d'un roman courtois (*Yvain de Chrétien de Troyes*) », dans *L'imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, pp. 151-187.
- LIMENTANI, Alberto (1986), « Avvento d'Angelica. Appunti sul I° canto dell'*Orlando Innamorato* », dans *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona - Quaderns Crema, pp. 137-160.
- LOT, Ferdinand (1918), *Étude sur le Lancelot en prose*, Paris, Champion.
- LUCIOLI, Francesco (2018), « L'*Orlando furioso* nel dibattito sulla donna in Italia in età moderna », *Italianistica*, 47, pp. 99-129.
- MENEGHETTI, Maria Luisa (2009), « Realtà, realismo, straniamento: Auerbach e il romanzo cavalleresco fino a Cervantes », dans *Erich Auerbach*, éd. Mario Domenichelli et Maria Luisa Meneghetti [= *Moderna*, 11/1-2], pp. 165-177.
- MENEGHETTI, Maria Luisa (2010), *Il romanzo nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino.
- MILLAND-BOVE, Bénédicte (2006), *La demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^e siècle*, Paris, Champion.

Don Quichotte avant Don Quichotte ?

- MORATO, Nicola (2013), « La scomparsa delle donne e la follia degli eroi. Lettura del canto XXIX dell' *Orlando Furioso* », *Stilistica e metrica italiana*, 13 (2013), 71-98 [ensuite dans *Lettura dell' «Orlando Furioso»*, dir. Guido Baldassarri et Marco Praloran, éd. Gabriele Bucchi et Franco Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, 161-183].
- (2018), « D.S. Carne-Ross, *The One and the Many* », *Lettere italiane*, 70/3, pp. 597-609.
- PASERO, Niccolò (1992), « Messaggi scritte follie. Dall' *Orlando Furioso* all' 'Yvain furieux' », *Indizi*, 1, pp. 81-91.
- PICONE, Michelangelo (2005), « Il motivo della fanciulla perseguitata nell' *Orlando Furioso* : Angelica vs. Olimpia », *Rassegna europea di letteratura italiana*, 25, pp. 79-88 [ensuite dans *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra Quattro e Cinquecento (XXVIII Convegno internazionale, Roma, 7-10 ottobre 2004)*, éd. Maria Chiabò et Federico Doglio, Roma, Torre D'Orfeo, pp. 251-264].
- PRALORAN, Marco (1999), *Tempo e azione nell' «Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki.
- (2009), « La tradizione cavalleresca in Italia e *Mimesis* », in «*Mimesis*». *L'eredità di Auerbach. Atti del XXXV convegno interuniversitario (Bressanone / Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, éd. Ivano Paccagnella et Elisa Gregori, Padova, Esedra, pp. 309-323.
- RAJNA, Pio (1975), *Le fonti dell'Orlando Furioso. Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, ed. Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni.
- RENZI, Lorenzo et PINI, Donatella (2012), « *Mimesis*, il realismo e il *Chisciotte*. Osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola », <<http://www.lorenzorenzi.info/pdf/renzi-auerbach.pdf>> [consulté le 6/12/2018].
- RICO, Francisco (2005), « La furia de la ficción », *El País*, 14/5/2005, < https://elpais.com/diario/2005/05/14/babelia/1116028228_850215.html > [consulté le 6/12/2018].
- (2012), *Tiempos del «Quijote»*, Barcelona, Acantilado.
- RIVOLETTI, Christian (2014), *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell' «Orlando furioso» in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio.
- RONCACCIA, Alberto (2012), « L'innamoramento di Angelica nella trama cavalleresca », *Versants*, 59, pp. 129-149.
- RUFFINATO, Aldo (2002), *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci.
- (2006), « Wi R Wj: relaciones de accesibilidad (R) entre el mundo de don Quijote (Wj) y el mundo de Orlando (Wi) », dans *I mondi possibili del «Quijote» [= Critica del testo*, 9], premessa di Elisabetta Sarmati ed Norbert von Prellwitz, pp. 239-253.
- (2015), « Angélica muere en un lugar de la Mancha », in *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial / Prosa Barroca, pp. 117-141.
- SEGRE, Cesare (2005), « Cuatro siglos del *Quijote*: Cervantes heredero de Ariosto », *Boletín de la Real Academia Española*, 85, pp. 585-592.
- (2006), « I mondi possibili di Don Chisciotte », dans *I mondi possibili del «Quijote» [= Critica del testo*, 9], premessa di Elisabetta Sarmati ed Norbert von Prellwitz, pp. 17-26 [ensuite dans *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 223-232].
- (2010), « La staffetta Ariosto-Cervantes », dans *Il revival cavalleresco dal Don Chisciotte all'Invanhoe (e oltre)*. *Atti del convegno internazionale di studi (San Gimignano, 4-5 giugno 2009)*, éd. Magherita Mesirca et Francesco Zambon, Pisa, Pacini, pp. 7-16 [ensuite dans *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 211-222].
- STANESCO, Michel et ZINK, Michel (1992), *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisses et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France.
- TRACHSLER, Richard (2006), « *Ideal und Wirklichkeit* cinquant'anni dopo. Lo studio di Erich Köhler e la critica letteraria del 2000 », dans *Mito e Storia nella tradizione cavalleresca. Atti del XLII Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre 2005)*, Spoleto, CISAM, pp. 45-67 [trad. esp., *Lingüística y literatura*, 51 (2007), pp. 191-216].

- URBINA, Eduardo (1986), « Chrétien de Troyes y Cervantes: más allá de los libros de caballerías », *Anales Cervantinos*, 24, pp. 137-47.
- WILLIAMSON, Edwin (1991), « Cervantes y Chrétien de Troyes. La destrucción creadora de la narrativa caballeresca », dans *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, éd. María Eugenia Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 145-64.
- ZATTI, Sergio (2007), « L'Angelica ariostesca, o gli inganni della letteratura », dans *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili nella tradizione letteraria italiana*, éd. Tatiana Crivelli, Leonforte, Insula, pp. 95-107.

RÉSUMÉ

La tradition italienne du roman de chevalerie et le *Don Quichotte* ont été mis en relation principalement de deux manières. En premier lieu, la critique moderne a souvent rapproché le *Quichotte* du *Roland furieux* de l'Arioste en raison d'un dialogue à la fois textuel et structurel d'une grande complexité, s'étalant sur plusieurs niveaux de composition ; en outre, la réception et la canonisation des deux chefs-d'œuvre, successifs mais idéalement conjoints, ont été liées à la dissolution de l'idéal chevaleresque, à la fondation du roman moderne, et même à la naissance de l'idée moderne de l'Homme. En deuxième lieu, le *Quichotte* représente une sorte de « stade du miroir » du genre après Chrétien de Troyes, un lieu de convergence dans lequel prend forme une image identitaire des textes et des traditions. Ainsi, on affirme souvent que les récits arthuriens et l'épopée en français d'Italie, les *cantari*, ainsi que les poèmes de Pulci, de Boiardo, tous anticipent ou préfigurent tel ou tel aspect du roman de Cervantès ou de son protagoniste. Nous aborderons ces questions en suivant les chemins des textes et de la critique, et les aventures et mésaventures d'Angélique dans l'histoire littéraire entre Italie et Espagne.

MOTS-CLÉS: Chrétien de Troyes, Boiardo, Ariosto, Cervantès, Lancelot, Don Quichotte, Angelica, romans en prose, poèmes en *ottava rima*.

ABSTRACT

The Italian tradition of the chivalric romance and *Don Quijote* have been put in relation in two main ways. First, modern criticism has often drawn textual and structural parallels between *Don Quijote* and Ariosto's *Orlando Furioso*, covering several levels of composition. Moreover, the reception and canonisation of both these classics, appearing at different points in time but whose ideas link them, have been connected to the disintegration of the chivalric ideal, the founding of the modern novel, and even the birth of the modern conception of man. Second, *Don Quijote* represents a sort of 'mirror stage' of the genre after Chrétien de Troyes, a place of convergence where an identity-forming image of texts and traditions is fashioned. Thus it is often claimed that Arthurian tales and the French epic in Italy, the *cantari*, the poems of Pulci and those of Boiardo, all anticipate or prefigure various aspects of Cervantes' novel or of its protagonist. We will address these matters, following the paths of the texts and of criticism, and the adventures and ordeals of Angelica in literary history across Italy and Spain.

KEY WORDS: Chrétien de Troyes, Boiardo, Ariosto, Cervantes, Lancelot, Don Quixote, Angelica, prose romances, *ottava rima* poems.

Reçu: 15/12/2018 Accepté: 5/2/2019
