



HAL
open science

”I promessi sposi in dieci minuti” Une réappropriation parodique à double sens entre classique littéraire et chanson populaire

Martin Ringot

► **To cite this version:**

Martin Ringot. ”I promessi sposi in dieci minuti” Une réappropriation parodique à double sens entre classique littéraire et chanson populaire. *Revue des études italiennes*, 2021, 64 (1-4), pp.122-138. hal-03129933

HAL Id: hal-03129933

<https://hal.science/hal-03129933>

Submitted on 10 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

REVUE DES ÉTUDES ITALIENNES

dirigée par François Livi et Claudette Perrus

Nouvelle série.

N^{os} 1-4 Janvier-Décembre 2018, Tome 64

ARTICLES

- AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL, *Avant-propos*..... 3
- MAURO NOVELLI, « *Povero Renzo!* ». *Un facile bersaglio* 14
- VALERIA GIANNETTI, *Il tumulto di popolo. Riscritture manzoniane nelle « Confessioni d'un Italiano » di Ippolito Nievo* 27
- EDWIGE COMOY FUSARO, « *Bravi in sedicesimo* ». *Le manzonisme désanchanté de Tarchetti dans « Paolina »* 44
- SABINA GHIRARDI, *Il « purissimo favellar toscano » di Perpetua : aspetti della parodia linguistica nei « Promessi sposi » di Guido da Verona* 59
- ALESSANDRO GAZZOLI, « *Manzoni fatto a brandelli* ». « *I promessi morsi* » di Anonimo lombardo 73
- ANDREA FABIANO, *Cantando e ballando con gli sposi promessi: un percorso popolare* 84
- MICHELA TOPPANO, *Fidélité au texte et détournement sous contrainte. Le cas de trois adaptations théâtrales des « Promessi sposi » au XIX^e siècle* 94
- SIMONA LOMOLINO, *Dal balletto alla pittura, dalla pittura alla musica : contaminazioni di generi e codici nelle opere-ballo tratte dai « Promessi sposi » nel sec. XIX*..... 107
- MARTIN RINGOT, « *“I promessi sposi” in dieci minuti* ». *Une réappropriation parodique à double sens entre classique littéraire et chanson populaire* 122
- SIMONA MUNARI, « *Les Fiancés* » à la radio. *Une adaptation de Roland Ménard pour France Culture (1982)* 139
- FABIO DANELON, « *I promessi sposi* » di Pier Paolo Pasolini ed Ennio De Concini (con qualche riflessione preliminare sui « *Promessi sposi* » e il cinema italiano)..... 156

VALENTINA STURLI, <i>Due maschere televisive per don Abbondio:</i> <i>Alberto Sordi e Paolo Villaggio</i>	170
IURI MOSCARDI, <i>#TwSposi: un matrimonio che s'ha da fare</i>	183
ROMANA BROVIA, <i>Tra incomprensione e fraintendimento:</i> <i>I « Promessi sposi » e la critica militante del pieno Ottocento</i>	193
LUCIANO PARISI, <i>Tre tipi di parodia e la Provvidenza in Manzoni</i>	209
MARIELLA COLIN, <i>Fra censura e travestimento: le edizioni</i> <i>contraffatte dei « Promessi sposi » nella Francia dell'Ottocento</i>	222
FRANCESCA MALAGNINI, <i>Testo verbale e iconico: note sull'edizione</i> <i>parodica (?) de « I promessi sposi » illustrata da</i> <i>Ezio Castellucci (1914)</i>	236
ALBERTO BRAMBILLA, <i>Partiture manzoniane. « I promessi sposi »</i> <i>“eseguiti” da Emilio Isgrò</i>	258
ADRIANA VIGNAZIA, <i>« I promessi sposi » a fumetti:</i> <i>parodia e Zeitgeist</i>	271
LAURA FOURNIER-FINOCCHIARO, <i>Les parodies Disney</i> <i>des « Promessi sposi »</i>	293
RÉSUMÉS	308
BIBLIOGRAPHIE	322
CL. CHIANCONE, <i>La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo</i> , Pisa, Edizioni ETS, 2012 ; ID., <i>Francesco Pezzi. Un giornalista veneziano nella Milano di Stendhal</i> , Verona, Edizioni QuiEdit, 2014 (Aurélie Gendrat-Claudé) ; L. LEVANTIS, <i>Venise, un spectacle d'eau et de pierres. Architecture et paysage dans les récits de voyageurs français. 1756-1850</i> , Grenoble, ELLUG – Université Grenoble Alpes, 2016 (Marguerite Bordry) ; E. MAIOLINI, <i>Manzoni. Il linguaggio delle passioni</i> , Firenze, Franco Cesati, 2017 (Aurélie Gendrat-Claudé) ; V. GIANNETTI, <i>Il futuro lume del remoto vero. Ippolito Nievo e la religione dell'ideale</i> , Firenze, Franco Cesati Editore, 2017 (Aurélie Gendrat-Claudé) ; L. BANI, Y. GOUCHAN, <i>La figura del fanciullo nell'opera di D'Annunzio, di Pascoli e dei Crepuscolari</i> , Milano, Cisalpino – Istituto Editoriale Universitario, 2015 (Ambra Zorati) ; L. BOSSI, A. GENDRAT-CLAUDEL, D. LUGLIO (dir.), <i>Le sourire de l'âme. Rire et spiritualité dans la culture italienne. Mélanges en l'honneur de François Livi</i> , Lausanne, L'Âge d'Homme, 2017 (Marguerite Bordry) ; J. CARTON, <i>Parise giornalista. Ethos di uno « scrittore irregolare »</i> , Genève, Droz, 2017 (Elisa Attanasio)	

**« I PROMESSI SPOSI IN DIECI MINUTI »
UNE RÉAPPROPRIATION PARODIQUE
À DOUBLE SENS ENTRE CLASSIQUE LITTÉRAIRE
ET CHANSON POPULAIRE**

Comme de nombreux classiques de la littérature, *I promessi sposi* ont connu autant de parodies que d'hommages. Une telle œuvre-somme ne pouvait pas échapper à ces réécritures, détournements et interprétations qui contribuent à actualiser son sens au contact d'un public nouveau, de lecteurs disposant d'une « encyclopédie » différente de la génération précédente. Il sera question ici d'un objet culturel sans doute moins étudié que les supports traditionnels : la vidéo sur Internet, et plus particulièrement sur YouTube. Cela implique d'être attentif à la manière dont s'exprime une culture populaire qui, sans être immédiate, réduit les intermédiaires entre les créateurs et les spectateurs, et entre la conception d'œuvres et leur diffusion. Dès lors, ce nouveau média audiovisuel laisse place à un nouveau type de créativité, caractérisée par un foisonnement, une hétérogénéité, y compris en termes de qualité.

Le groupe des Oblivion se détache quelque peu de cette culture : habitués à la scène, ils utilisent YouTube comme chaîne de diffusion de spectacles préparés en amont dans un cadre créatif plus conventionnel. Cependant, c'est bien leur présence sur cette plateforme qui les a fait connaître.

Parmi les différentes vidéos musicales que les Oblivion proposent sur leur page YouTube, on trouve des *frullati*, mélanges de deux chansons, deux styles, deux époques, ce qui donne lieu à d'étranges hybridations comme entre Queen et Gianni Morandi, ou entre Lady Gaga et Jean-Sébastien Bach. Mais les parodies chantées et mises en scène du groupe, appelées *parodie in pillola*, sont plus anciennes, et on y retrouve *L'Enfer* ou *Pinocchio* en six minutes, le film de James Cameron *Avatar* ou carrément « Tout Shakespeare » en huit minutes. Le principe est toujours le même : prendre les moments-clés de chaque œuvre, les condenser dans une série de chansons populaires fidèlement reprises mais dont les paroles ont été détournées pour intégrer l'intrigue du texte-cible.

« *I promessi sposi* in dieci minuti » est sans doute leur vidéo la plus connue, enregistrant plus de 5 millions de vues sur la plateforme de vidéo

de Google¹. À travers cette présentation, on tentera de déterminer ce qui fait la spécificité et le succès de cette parodie. On montrera en quoi la vidéo est un objet complexe et en quoi elle raccorde dans un premier temps l'exercice à ce qu'on identifiait comme la parodie classique. Ensuite, on tentera de faire une synthèse de ce qui est à l'œuvre dans cette parodie, avant de voir enfin pourquoi « ça marche », ce que la parodie implique et active chez les spectateurs.

Un objet complexe

Il faut avant tout parvenir à déterminer la nature médiatique de la vidéo « *I promessi sposi* in dieci minuti ». Il s'agit avant tout d'une parodie d'une œuvre littéraire, mais pas par la littérature. La parodie fait appel à des chansons connues, pour la plupart italiennes, qui sont à leur tour parodiées pour que le texte colle à l'intrigue des *Fiancés*.

La vidéo est ainsi un pot-pourri de chansons quasi-ininterrompu, interprétées et jouées en costume face à une caméra, en reprenant les codes de la comédie musicale, faisant appel à certains attributs visuels des personnages de Manzoni. L'exemple le plus probant ici est celui de Lucia. Le jour présumé du mariage, au chapitre II, elle est décrite par le narrateur de la manière suivante :

« *I neri e giovanili capelli, spartiti sopra la fronte, con una bianca e sottile dirizzatura, si ravvolgevan, dietro il capo, in cerchi molteplici di trecce, trapassate da lunghi spilli d'argento, che si dividevano all'intorno, quasi a guisa de' raggi d'un'aureola, come ancora usano le contadine nel Milanese*² ».

Cette description a été figée dans une gravure de Francesco Gonin, laquelle resta emblématique du personnage, et même de l'œuvre, puisqu'on la retrouve dans les adaptations cinématographiques (comme celle de Camerini de 1941 dont l'affiche contient la coiffe de Lucia), dans la parodie de Disney, *I promessi Paperi* et, enfin, dans le déguisement qu'endosse la comédienne membre du groupe Oblivion Francesca Folloni pendant toute la vidéo, ce qui est une manière de figer le personnage dans son état de « sposa », au-delà de la scène précise du mariage : la dimension parodique du personnage s'en trouve renforcée sur le plan visuel.

¹ Autrement dit, si chaque vue était individuelle, la vidéo aurait été regardée par 8% de la population italienne.

² A. MANZONI, *I promessi sposi*, a. c. di P. Nardi, Milano, Edizioni scolastiche Mondadori, 1946, p. 73.

Quant aux chansons, le répertoire est assez vaste. On trouve aussi bien des *cantautori* italiens comme Lucio Dalla que des chanteurs pop italiens (Vasco Rossi) ou un groupe de rock anglais (Beatles), jusqu'à des chansons issues de films traduites en italien, plus précisément la version italienne du dessin animé de Disney, *Les Aristochats*. Qu'il s'agisse de deux vers ou d'un couplet entier, ces chansons sont mélangées à l'intrigue du roman de Manzoni.

Il y a donc un rapport d'interpénétration entre trois sources identifiables : le texte d'origine, les chansons largement connues du public italien et l'iconographie classique. L'exemple de Lucia montre combien l'imaginaire visuel autour des *Promessi sposi* a traversé non seulement les époques, mais aussi les *media*, et comment, en voyant Lucia habillée en mariée, le spectateur est rappelé à tout l'héritage iconographique et visuel qui entoure ces œuvres, de la même manière qu'il est rappelé à l'héritage iconographique de Dante en voyant un autre comédien affublé d'une couronne de lauriers et d'un habit rouge.

Ce rapport entre les trois sources donne lieu à une friction entre quatre régimes médiatiques au sein même de la parodie : la littérature, la chanson, la comédie musicale et la vidéo, friction qui pose la question même de la nature de la parodie, dont différentes définitions ont traversé ces derniers siècles. Delepierre proposait, en 1869, de rattacher le genre à ses origines antiques :

« Lorsque les rhapsodes chantaient les vers de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*, et qu'ils trouvaient que ces récits ne remplissaient pas l'attente ou la curiosité des auditeurs, ils y mêlaient, pour les délasser, et par forme d'intermède, des petits poèmes composés des mêmes vers à peu près, qu'on avait récités, mais dont ils détournaient le sens, pour exprimer une autre chose, propre à divertir le public. C'est ce qu'ils appelaient *parodier*, de *para* et ôdé, *contre-chant*³ ».

Cette définition semble bien représenter ce que nos rhapsodes modernes font des *Promessi sposi*, en reprenant des extraits proches du texte original détournés pour divertir le public. La dimension musicale, chantée, est même présente, là où l'acception actuelle du terme laisse de côté son étymologie. Mais dès le XIX^e siècle, le vaudeville était un vecteur de parodies, mettant en scène des récits connus et en les détournant par le chant, comme a pu le faire Marc-Antoine-Madeleine Désaugiers au tournant du siècle.

Dans le cas présent, la différence avec les rhapsodes qui chantaient l'*Iliade* ou avec les parodies en vaudeville du XIX^e siècle est le rapport mé-

³ Cité dans D. SANGSUE, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 15.

diatique à l'œuvre. En effet, Delepierre et, après lui, les formalistes russes notamment, voyaient le genre comme un rapport intertextuel à un autre texte. C'est-à-dire que la parodie n'était pas pensée, théorisée, au-delà des limites médiatiques de l'œuvre-source. Ainsi, bien que Genette ait vu dans la parodie une relation transtextuelle – considérant ce genre comme un de ces hypertextes qui contiennent différents hypotextes – il n'envisageait pas la transformation parodique d'un *medium* à l'autre.

Ici, force est de constater qu'on dépasse le rapport inter ou transtextuel pour entrer dans une relation intermédiatique, transmédiatique et intermédiaire. La vidéo des Oblivion est un objet intermédiatique parce que l'œuvre d'origine est transposée dans un autre média qui est celui de la comédie musicale ; transmédiatique, parce que, comme on l'a vu avec le personnage de Lucia, la lecture des *Promessi sposi* dont résulte cette parodie est l'aboutissement d'une série de manifestations identifiées dans différents *media*, autant de marques que porte la vidéo YouTube en intégrant à son propre code les codes d'autres *media* ; enfin, intermédiaire parce que ce qui se joue, dans la vidéo, ce qui la caractérise, c'est le phénomène de friction⁴ qui a lieu entre les différentes manifestations médiatiques, qu'il s'agisse de rémanences du texte littéraire et de l'iconographie classique, de l'écho de chansons connues, de la gestion de l'espace scénique ou des normes de la vidéo, voire de la forme brève.

Qu'est-ce qui est à l'œuvre ?

Dès lors, il convient de voir quels sont les mécanismes qui sont à l'œuvre dans cet objet intermédiaire. Bien que le comique ne soit pas nécessairement lié au discours parodique selon Linda Hutcheon⁵, on constate qu'ici il en est l'un des ressorts principaux. Il s'agit en effet de rire du texte de Manzoni, mais aussi du comique de situation présenté par la mise en scène, ainsi que de la transformation des chansons.

C'est avant tout par le titre de la vidéo que le lecteur est préparé à la réception d'un discours comique. En effet, le titre « *I promessi sposi* in dieci minuti⁶ » promet au futur spectateur une condensation du roman de trente-

⁴ Voir à ce propos É. MÉCHOULAN, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 1, 2003, p. 9-27. Voir aussi H. JENKINS, *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*, traduit par Christophe Jaquet, Paris, Armand Colin, 2013.

⁵ Voir L. HUTCHEON, *A theory of parody : the teachings of twentieth-century art forms*, New-York/Londres, Routledge, 1991.

⁶ Pour être plus exact, la véritable typographie serait plutôt « I PROMESSI SPOSI IN

huit chapitres dans une vidéo de dix minutes comme on promettrait une solution pour maigrir en une semaine. Autrement dit, c'est une affaire pour qui n'a pas le temps de lire les trente-huit chapitres du roman de Manzoni. Cet objectif, justifié dès les premiers vers par le fait que le livre est très long (« inizia quel tomo/che ti devasta con i suoi trentotto capitoli »), est rappelé à la fin, lorsque Renzo et Lucia se marient et annoncent à la caméra : « dieci minuti ! » comme une déclaration d'objectif atteint. Ce titre agit ainsi comme une promotion de gain de temps permettant aux lecteurs réticents de s'économiser toutes ces pages une bonne fois pour toutes ; il faudrait alors ajouter aux objets parodiés ceux des publicités et des *clickbait*⁷ qui promettent monts et merveilles aux internautes. Ajoutons aussi que l'exercice qui consiste à réduire l'intrigue d'une œuvre de fiction à un résumé très synthétique est fréquent sur une plateforme comme YouTube, quelle que soit la forme : par le spectacle vivant, comme c'est le cas des Oblivion, mais aussi par le court-métrage d'animation, comme le font les Américains de la chaîne *How it should have ended* (« Quelle aurait dû être la fin ») qui reproduisent les moments-clés de films hollywoodiens en proposant une fin alternative qui tourne en dérision les choix scénaristiques, ou encore la chaîne 1A4 Studio qui, avec le format de vidéo « *Speedrun*⁸ », propose de résumer les mêmes productions d'Hollywood dans un dessin animé monochrome et minimaliste, composé de petits personnages qui rejouent les scènes-clés en soixante secondes. Ici aussi, la brièveté comme promesse affichée dans le titre ainsi que le caractère expéditif du film déroulé en une minute sont un gage du traitement parodique de l'œuvre sélectionnée. D'emblée, « *I promessi sposi in dieci minuti* » se propose donc comme un résumé parodique de l'œuvre de Manzoni.

Mais c'est surtout par le détournement que la parodie et le comique ont lieu. On parlera d'un détournement des *Fiancés*, tout d'abord, qui consiste à partir du texte d'origine pour continuer avec un texte inventé introduisant

DIECI MINUTI ». Les capitales sont monnaie courante dans les titres sur YouTube car elles permettent de mieux attirer l'attention.

⁷ Le *clickbait*, littéralement « appât à clic », désigne les titres racoleurs sur Internet dont le but est d'attirer les internautes sur une page dont le contenu sera décevant, mais qui servira au site pour vendre aux annonceurs des espaces de publicité : en cliquant sur le lien racoleur, l'internaute aura activé la publicité sur la page et contribué à comptabiliser une vue supplémentaire pour le site dont les revenus augmenteront.

⁸ Le *speedrun* est une pratique avant tout liée au jeu vidéo, qui consiste à finir un jeu le plus vite possible, en établissant des records observés au niveau mondial. L'utilisation du terme dans le cadre d'une vidéo montre bien l'intention parodique des vidéos qui proposent d'aller le plus vite possible dans l'intrigue du film tout en faisant en sorte qu'elle reste reconnaissable.

des éléments métatextuels :

Sul ramo
 del lago di Como
 Inizia quel tomo
 Che ti devasta con i suoi trentotto capitoli
 Nel primo
 Si legge di un uomo
 Che arriva pian piano
 È don Abbondio che un po' circospetto ritorna in città...

Bien que l'on reconnaisse l'*incipit* du roman, on voit déjà que le premier mot a été changé : le démonstratif « Quel » a été remplacé par la préposition « sul » qui indique déjà un changement de sujet. On voit ici comment le texte de Manzoni dérive vite vers un autre qui a été inventé par les Oblivion pour prendre de la distance par rapport au matériau d'origine et le tourner en dérision. Le nouveau sujet de la phrase introduit une remarque métatextuelle qui n'est pas anodine et instaure un rapport de complicité avec le spectateur : non contents de résumer l'intrigue, les comédiens tourneront en dérision le roman de Manzoni et ses trente-huit chapitres. Mais tout cela perd son sel si on ne le chante pas : en vérité, le texte reprend la prosodie et la métrique d'une chanson bien connue :

Sul ramo	Ti amo
del lago di Como	un soldo ti amo
Inizia quel tomo	In aria ti amo
Che ti devasta con i suoi trentotto capitoli	Se viene testa vuol dire che basta lasciamoci
Nel primo	Ti amo
Si legge di un uomo	io sono Ti amo
Che arriva pian piano	In fondo un uomo.
È don Abbondio che un po' circospetto ritorna in città...	Che non ha freddo nel cuore nel letto comando io.

Alors que l'accompagnement instrumental ne laissait aucun doute, on reconnaît ici sans peine la chanson d'Umberto Tozzi, « Ti amo », dont ont été maintenues les rimes en « -mo ». C'est d'ailleurs l'un des premiers procédés que nous pouvons identifier, le maintien de la rime ou de l'attaque de chaque vers, comme lorsque don Abbondio se plaint de son sort à Perpetua, reprenant une chanson de Marco Masini, « Perché lo fai » :

Perpetua Son disperato ragazza mia Fa che mi sdrai Che c'ho un attimo di aritmia Perpetua C'è un pazzo criminal Che ahimè ce l'ha con me Ma tu non sai O domani saranno guai Per me per te per noi	Perché lo fai disperata ragazza mia Perché ti sdai come un angelo in agonia Perché ti fai Perché ti fai del male , perché ce l'hai con te Perché lo fai e il domani diventa mai Per te, per me, per noi.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nous avons souligné les éléments textuels pour montrer la proximité phonique et parfois sémantique entre la parodie des Oblivion et la chanson d'origine, ce qui nous permet de voir que la transformation textuelle dépasse le simple maintien de la rime, mais atteint, sinon un rapport homophonique, au moins un rapport paronymique, ou ce que le groupe ludique littéraire des Papous, habitué aux jeux de transformations textuelles, appelle l'« homophonie approximative ». Le but est de changer le sens du texte en évitant le plus possible les écarts phoniques avec le texte-source, tout en intégrant des éléments correspondant au texte de Manzoni⁹. C'est le même procédé lorsque don Rodrigo se meurt de la peste et rencontre Renzo qui décide de lui pardonner :

Da una lacrima sul Griso Ho capito che c'ho un mese	Da una lacrima sul viso Ho capito molte cose
Caro amico ti schivo Se no ti contraggo un po' Ma siccome sei molto malsano Alfin ti perdonerò	Caro amico ti scrivo Così mi distraggo un po' E siccome sei molto lontano Più forte ti scriverò

Ici, deux chansons s'enchaînent. La première est « Una lacrima sul viso » de Bobby Solo, la deuxième « L'anno che verrà » de Lucio Dalla.

⁹ La difficulté de l'exercice des Oblivion réside justement dans cet équilibre à trouver. En effet, nombreux sont les détournements paillards de chansons qui parviennent à maintenir un rapport d'homophonie avec le texte d'origine, mais ici c'est entre deux hypotextes que travaillent les comédiens : le texte de Manzoni et le texte de la chanson.

L'utilisation de la première ajoute une nuance au rapport entre don Rodrigo et son bras droit, Griso, qui deviennent plus proches, presque intimes. De même, la solennité et la gravité avec laquelle Renzo pardonne à don Rodrigo est contrecarrée par le ton explicitement amical comme en atteste l'apostrophe au « caro amico » et la légèreté du rythme de fado en clé majeure qui caractérise la chanson de Lucio Dalla. Ces deux passages juxtaposés sont un exemple de reprise paronymique très proche du texte-source qui contribue à changer l'idée que l'on se fait des personnages et de leur rapport entre eux. Le rapport viriliste d'un seigneur et de son bras droit devient empreint de compassion, alors que l'opposition entre deux personnages s'achève dans une résolution sautillante qui ferait presque oublier la mort de don Rodrigo¹⁰.

La paronomase va même jusqu'à l'homophonie dans certains cas, comme lorsque Renzo dévoile son plan à Lucia pour échapper aux griffes de don Rodrigo :

Lucia a San Siro Sarò stasera Fuggite a Monza che la Monaca lo sa È il posto giusto Con quella nebbia Ti ci nascondi e ci ritroveremo là	Luci a San Siro di quella sera Che c'è di strano siamo stati tutti là Ricordi il gioco dentro la nebbia Tu ti nascondi e se ti trovo ti amo là [...]
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le premier vers de ce passage, qui reprend les paroles de « Luci a San Siro » de Roberto Vecchioni, est un véritable calembour qui se contente de rajouter une lettre qui ne change pas la prononciation grâce à une synérèse entre « Lucia » et la préposition « a ». L'évocation de San Siro, stade de football à Milan, permet de garder une certaine proximité avec les *Fiancés* : Renzo et Lucia se retrouveront en effet à Milan après leurs différentes pérégrinations.

Ces procédés sont aussi employés, bien que dans une moindre mesure, lorsque la chanson d'origine n'est pas une chanson italienne. En effet, dans le cas de « Lucy in the Sky with Diamonds » des Beatles, le groupe s'est

¹⁰ Cette transformation des relations entre personnages masculins rappelle d'ailleurs les considérations de Pasolini sur l'homoérotisme des *Promessi sposi*. Voir P. P. PASOLINI, *Alessandro Manzoni, I promessi sposi*, in ID., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Milano, Garzanti, 1996, p. 206-212.

concentré sur le refrain, dans lequel on reconnaît quelques mots de l'hypotexte :

Lucia non perderti d'animo	Lucy in the sky with diamonds
Lucia non perderti d'animo	Lucy in the sky with diamonds
Lucia non perderti d'animo	Lucy in the sky with diamonds

Ce sont deux éléments qui sont reconnaissables dans ce refrain : le prénom « Lucia » en début de vers est le correspondant italien du « Lucy » anglais, et « d'animo » qui, dans sa prononciation, se rapproche beaucoup de « diamonds » (qui se prononce ['daɪəmənd]), sans compter que la performance de chant respecte la chanson d'origine jusque dans les chœurs, ce qui renforce la ressemblance avec le texte-source.

Qu'est-ce que cela implique ?

Le mélange des *Fiancés* revisités en comédie musicale à des chansons populaires pose un certain nombre de contraintes, comme les contraintes prosodiques que l'on a pu voir, lesquelles ont une influence sur l'approche de l'hypotexte. Ces contraintes d'adaptation impliquent un processus de réinterprétation du texte et de déformation de son sens, produisant ainsi un effet parodique.

Tout d'abord, le caractère des personnages tend à être altéré par le dispositif scénique. Certains d'entre eux gardent à peu près les mêmes attributs moraux, à l'instar de Renzo, dont les interventions sont fidèles au Renzo d'origine, impétueux, énergique et rebelle. En revanche, d'autres se voient changés par les chansons. Lucia fait partie de ces personnages qui ont connu une transformation profonde dans leur traitement. Outre le fait que l'impasse a été faite sur l'« addio ai monti » – alors que la comédie musicale de 2001 de Tato Russo en fait la scène vedette de son spectacle en mettant la scène sur l'affiche –, les différentes scènes-clés de ce personnage sont empreintes de désinvolture ou de combativité, deux caractéristiques qui ne sont pas l'apanage de Lucia Mondella¹¹.

On le voit, par exemple, quand elle raconte sa rencontre avec don Rodrigo et le commentaire à son égard qu'elle a entendu. Ce n'est pas la culpabilité ou la peur qui l'animent, mais bien une forme de détachement, que la

¹¹ En revanche, ces traits de caractère deviennent récurrents, et fréquemment accompagnés d'une certaine malice sexuelle, dans les parodies littéraires des *Fiancés*. Voir L. PARISI, « I promessi sposi » : A Chaste Novel and an Erotic Palimpsest, *Modern Language Review*, 103, 2008, p. 424-437.

chanson d'origine sert tout à propos :

<p>Renzo ho un bisogno così di sve- larti un tabù</p> <p>Mi dirigevo stamani attraverso Cantù</p> <p>Poi d'improvviso vedevo spuntar don Rodrigo</p> <p>Che incominciava a gridare</p> <p>- Yo a ti te castigo!</p> <p>- Volgare!</p> <p>- Oh! Oh!</p> <p>- Maiale</p> <p>- Sgrunt sgrunt sgrunt sgrunt</p>	<p>Penso che un sogno così non ritor- ni mai più</p> <p>Mi dipingevo le mani e la faccia di blu</p> <p>Poi d'improvviso venivo dal vento rapito</p> <p>E incominciavo a volare</p> <p>Nel cielo infinito</p> <p>Volare</p> <p>Oh, oh</p> <p>Cantare</p> <p>Oh, oh</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

On aura reconnu la chanson « Nel blu dipinto di blu » de Domenico Modugno qui, dans sa thématique même, est un exemple de légèreté et d'insouciance. L'insistance, au moment du refrain, sur la vulgarité de don Rodrigo, contribue à changer du tout au tout la raison pour laquelle Lucia est inquiète de la situation. Ce n'est plus la peur de l'agression sexuelle qui motive le récit de Lucia, mais plutôt un dégoût, plus physique que moral, pour la grossièreté du personnage, exprimé dans la vidéo par une grimace précédant le refrain de la chanson.

Au chapitre XXI, au moment où Lucia a été enlevée par les *bravi* de l'*innominato*, elle s'en remet à la Vierge, faisant vœu de chasteté pour être sauvée :

« Prese di nuovo la sua corona, e ricominciò a dire il rosario; e, di mano in mano che la preghiera usciva dal suo labbro tremante, il cuore sentiva crescere una fiducia indeterminata. Tutt'a un tratto, le passò per la mente un altro pensiero : che la sua orazione sarebbe stata più accetta e più certamente esaudita, quando, nella sua desolazione, facesse anche qualche offerta. Si ricordò di quello che aveva di più caro, o che di più caro aveva avuto; giacchè, in quel momento, l'animo suo non poteva sentire altra affezione che di spavento, nè concepire altro desiderio che della liberazione; se ne ricordò, e risolvette subito di farne un sacrificio. S'alzò, e si mise in ginocchio, e tenendo giunte al petto le mani, dalle *quali pendeva* la corona, alzò il viso e le pupille al cielo, e disse : “o Vergine santissima ! Voi, a

cui mi sono raccomandata tante volte, e che tante volte m'avete consolata, voi che avete patito tanti dolori, e siete ora tanto gloriosa, e avete fatti tanti miracoli per i poveri tribolati ; aiutatemi ! fatemi uscire da questo pericolo, fatemi tornar salva con mia madre, o Madre del Signore; e fo voto a voi di rimaner vergine; rinunzio per sempre a quel mio poveretto, per non esser mai d'altri che vostra¹² ».

Alors que c'est la peur, le désespoir et la foi qui donnent lieu à ce *voto alla Madonna*, c'est une Lucia combative et vindicative qui s'exprimera bien plus crûment, au moment même où les *bravi* de l'*innominato* viennent la capturer :

<p>Bravi! Bravi! Non te l'aspettavi – Bravi! Siamo gli altri bravi, siamo i bravi Ancora più cattivi Fatti pure il segno della croce Tanto sei da sola qui Ci mandò l'Innominato che ci ha chiesto di rapirti E lasciarti chiusa in gabbia che così nessuno può sentir Proprio come un uccellin Nel castello, nel castello – State un po' a sentir quale voto alla Madonna sto per far Non la do più se mi salva Gesù!</p>	<p>Brava! Brava! Sono tanto brava! Brava! Sono tanto brava, sono brava sono tanto brava faccio quasi tutto con la voce, sembro un usignolo sì forse... forse qualche nota non è proprio giusta... giusta però io sono certa che così nessuno sa cantar sono come un uccellin senti il trillo... senti il trillo. State un po' a sentir queste note così basse che so fare poi vado su, vado su, vado su</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Le recours à la chanson « Brava ! » de Mina, où la chanteuse se vante de ses prouesses vocales et démontre ses capacités de chant d'une octave à l'autre, a lieu deux fois : une fois avec don Abbondio qui rencontre les *bravi* au premier chapitre, et une autre fois lorsque Lucia se fait enlever. L'utilisation de cette chanson fait de Lucia un personnage effronté, ce que

¹² A. MANZONI, *op. cit.*, p. 514.

la formulation lapidaire et empreinte d'un sens contemporain rend de manière frappante. Remarquons que c'est le souci de la rime et de la proximité avec la chanson de Mina qui a conduit à cette solution, comme le montre le maintien de la rime interne en « u ».

Enfin, lorsque Lucia retrouve Renzo, son regret est exprimé de façon aussi désinvolte que le vœu avait été prononcé de manière péremptoire :

– Renzo!	
– Lucia!	
– Ho fatto un voto di castità permanente	Cerco un centro di gravità permanente
Però purtroppo ho già cambiato idea	Che non mi faccia mai cambiare idea
Ma non posso farci niente	Sulle cose, sulla gente

Cette déclaration est d'autant plus marquante que la chanson d'origine, « Centro di gravità permanente » de Franco Battiato, exprime la recherche d'une certaine constance. En passant par la parodie, le sens de la chanson d'origine subit ainsi un contre-sens.

C'est d'ailleurs la deuxième conséquence de ce dispositif qu'il faut identifier : en étant détournées en vue de faire un résumé parodique du roman de Manzoni, les chansons d'origine sont proposées au public sous une nouvelle lumière. En parodiant l'incipit du roman par un détournement de « Ti amo » d'Umberto Tozzi, la vidéo attire l'attention inévitablement sur le texte de la chanson qui, au lieu de dérouler les premiers mots du roman de Manzoni, ne faisait qu'enchaîner des « ti amo » au rythme varié. L'écart entre les deux textes ne fait qu'accentuer l'inanité de la chanson d'origine. Nombreuses sont les chansons sentimentales italiennes qui se retrouvent ici déformées pour revisiter les *Fiancés*. Ainsi, de chansons au sens toujours proche (« Ti amo », « Perché lo fai », « Un senso », « Luci-ah », « Agnese », etc.), parlant d'amour perdu, d'amour retrouvé, d'amour espéré, d'amour souffert, les Oblivion sont parvenus à une réécriture manzonienne, qui frappe par l'écart thématique, et parfois énonciatif, comme quand l'*innominato* interprète avec ses mots la chanson « Che cosa c'è » de Gino Paoli :

<p>Che cosa c'è? – C'è che io son l'Innominato col tè C'è che ero uno prepotente Che ha offeso tanta gente Ma il cuore mio si pente se ci sei tu</p>	<p>Che cosa c'è c'è che mi sono innamorato di te c'è che ora non mi importa niente di tutta l'altra gente di tutta quella gente che non sei tu</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Par ailleurs, l'adaptation aux chansons et le respect de la prosodie donnent lieu à certains passages absurdes, dont l'incongruité est soulignée par la mise en scène : si l'*innominato* apporte le thé, c'est pour coller au texte de la chanson d'origine – absurdité théâtrale accentuée par le rôle de l'accessoire dont la fausseté n'est pas cachée –, et si fra Cristoforo se retrouve derrière un feu tricolore, c'est parce qu'une autre rime avec Cristoforo aurait été difficile à trouver :

<p>Vorrei incontrare fra Cristoforo – Sono quaggiù dietro al semaforo Il voto sciolgo volentieri Grazie ai miei superpoteri È la fede e i suoi misteri</p>	<p>Vorrei incontrarti fra cent'anni tu pensa al mondo fra cent'anni ritroverò i tuoi occhi neri tra milioni di occhi neri saran belli più di ieri.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Remarquons qu'il s'agit ici d'un des rares passages où la rime d'origine n'a pas été maintenue.

Le dispositif scénique tend aussi à ajouter quelque chose d'intéressant du côté de la distribution. On se rend compte, par exemple, que c'est le même comédien qui incarne don Abbondio, fra Cristoforo et l'*innominato*, trois personnages qui peuvent être considérés comme trois visions différentes de la foi : le curé pleutre qui se plie au pouvoir séculier, le frère mendiant qui ne vit que pour la foi et le service des autres, ainsi que le seigneur repenté et converti *in extremis*. Cette répartition des rôles permet, à la fin du spectacle, une succession immédiate entre le moment où fra Cristoforo annule le vœu de Lucia et celui où don Abbondio marie les fiancés, donnant une impression d'identité entre les deux personnages. Dès les premières scènes, Renzo partage son comédien avec un *bravo* qui menace don Abbondio puis enlève Lucia. Enfin, si celle qui joue et chante le rôle de Lucia ne change pas de personnage, la seconde comédienne réussit à incarner trois personnages féminins opposés : Agnese, Perpetua et la *monaca di Monza*.

Ce sont des contraintes scéniques et prosodiques qui informent donc l’approche du texte, et c’est la contrainte de temps qui pousse les comédiens à opérer certains raccourcis qui deviennent vite des commentaires métatextuels. Outre l’introduction qui présente un « tomo che ti devasta con i suoi trentotto capitoli », on remarque certaines phases de résumés, issues de « Lucy in the Sky with Diamonds » et « Luci a San Siro », chantés en chœur, où les comédiens ne se privent pas d’un commentaire sur tel ou tel chapitre.

<p>Eccoci giunti al capitolo terzo Capitolo che tagliamo perché Tutta la storia dell’Azzecca-garbugli È lunga e non serve a un granché Provano i bravi a rapire lucia Ma lei in casa non c’è Sono dal prete a sposarsi a sorpresa Ma invan</p>	<p>Picture yourself in a boat on a river With tangerine trees and marmalade skies Somebody calls you, you answer quite slowly A girl with kaleidoscope eyes Cellophane flowers of yellow and green Towering over your head Look for the girl with the sun in her eyes and she’s gone</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Scrivi Manzoni Per i secchioni Che i sovversivi dan l’assalto al vicere Renzo si esalta Per la rivolta Chi se ne frega C’è una che prega Ma lei chi è?</p>	<p>Scrivi Vecchioni, scrivi canzoni Che più ne scrivi più sei bravo e fai danè Tanto che importa a chi le ascolta Se lei c’è stata o non c’è stata e lei chi è</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Cette critique expéditive et tranchée est due non seulement au respect de la chanson d’origine, mais aussi au format de la vidéo dont la promesse est de condenser l’essentiel de l’histoire des *Promessi sposi* : ce qui explique les commentaires qui viennent justifier (de façon très sommaire) les raisons d’un passage coupé : en effet, le passage chez Azzecca-garbugli constitue pour Renzo et Lucia une impasse, qui n’a de sens que pour montrer la corruption de la bureaucratie et l’impunité des « signorotti » dans le Mila-

nais. De la même manière, l'irruption de l'Histoire dans l'histoire, avec la description de la révolte à Milan, à laquelle Renzo participe, n'est pas aussi marquante pour le lecteur contemporain moyen que l'épisode de la *monaca di Monza* (« una che prega ») et de son passé trouble.

« *I promessi sposi* in dieci minuti » est donc un carrefour intermédiaire qui mobilise un certain nombre de procédés pour produire un effet de parodie, non seulement de l'œuvre-source par des résumés, des raccourcis, des commentaires métatextuels et une distribution ironique, mais aussi des chansons qui servent à la parodie. La fidélité instrumentale et vocale de la reprise des chansons fait qu'un auditeur averti ne peut pas passer à côté du texte-source, et cette parodie à double sens invite à s'intéresser aux paroles des chansons populaires, pour en rire. La provenance de différentes régions, époques et contextes de ces chansons assure chez le public une reconnaissance au moins partielle du répertoire de départ.

Conclusion : le succès de la parodie.

La première raison du succès de cette parodie est la qualité de son exécution. Le jeu est convaincant, les chants et les chœurs justes et travaillés, la musique à un niveau professionnel et fidèle aux morceaux originaux et la capture vidéo ainsi que la prise de son mettent le spectacle en valeur.

Mais le succès est dû avant tout au fait que la vidéo rapproche et questionne deux éléments culturels *a priori* très éloignés. Le détournement de chansons n'est pas nouveau : les chansons populaires font l'objet de réappropriations constantes, surtout à l'âge d'internet où on peut parler de foisonnement de cette pratique. Les réécritures visent différentes thématiques, qu'elles soient grivoises ou touchent à la vie quotidienne ou professionnelle, comme lorsque des doctorants américains décident de reprendre une chanson du groupe Queen pour demander un post-doctorat, signifiant que la précarité des doctorants est telle qu'il faut reprendre les codes de la séduction pour pouvoir continuer son travail.

Les chansons mobilisées ici sont issues de décennies différentes et leur popularité fait que chaque spectateur a dû en entendre quelques-unes dans sa vie. Quant aux *Promessi sposi*, il s'agit d'un incontournable du lycée italien, une base à partir de laquelle tous ceux qui sont allés à l'école se retrouvent. Et c'est de cette manière qu'il faut approcher ici le classique de Manzoni. Partant, il faut comprendre que le roman n'a pas seulement été vu et vécu comme un plaisir de lecture, mais aussi comme une souffrance scolaire, un sentiment d'incompréhension et donc d'ex-

clusion d’une culture commune. D’où les différents passages métatextuels qui remettent en question tel ou tel chapitre ou qui se moquent des « *secchioni* » qui s’intéressent aux digressions historiques. Ces passages permettent une appropriation de l’œuvre par ceux ou celles qui n’ont pas pu se l’assimiler par la lecture du texte littéraire.

Ainsi, le rapprochement entre culture classique et culture populaire fonctionne parce que toutes deux sont identifiables par le plus grand nombre, du fait de la popularité médiatique des chansons et de la place culturelle et scolaire du roman de Manzoni, et parce que l’écart existant entre les deux sources produit ce que Pirandello dans *L’umorismo* appelle « l’avvertimento del contrario » :

« Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d’abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere¹³. »

De même, en voyant le roman de Manzoni comme une vieille dame affublée de chansons pop-rock de la deuxième moitié du XX^e siècle, on peut apercevoir ce même contraire. Cette parodie réussit donc à se moquer de l’œuvre d’origine par les différents procédés décrits, tout en rendant hommage au texte de Manzoni car elle le fait vivre à travers le détournement de chansons. Elle parvient donc à atteindre non seulement le public qui a lu et aimé *I promessi sposi*, mais aussi celui qui, malgré l’insistance de son professeur de lettres, est passé à côté : en témoigne le nombre de reprises de ce spectacle par d’autres groupes, dans les écoles italiennes.

Vidéographie

NEURO TRANSMISSIONS, *Postdoc Me Now – A « Don’t Stop Me Now » Science Parody*, 2018, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=whre-NeJGCWk> (consulté le 19 juin 2019).

OBLIVION CANALE UFFICIALE, *I PROMESSI SPOSI IN DIECI MINUTI*, 2009, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=c9CxZnsbY04> (consulté le 19 juin 2019).

¹³ L. PIRANDELLO, *L’umorismo* [1908], Milano, Mondadori, 1986, p. 135.

Audiographie

- BATTIATO Franco, *Centro di gravità permanente*, EMI, 1981.
BATTISTI Lucio, *Luci-ah*, Numero Uno, 1974.
DALLA Lucio, *L'Anno che verrà*, RCA Italiana, 1978.
GRAZIANI Ivan, *Agnese*, Numero Uno, 1978.
MASINI Marco, *Perché lo fai*, Ricordi, 1991.
MINA, *Brava*, Rifi, 1965.
MODUGNO Domenico, *Nel blu, dipinto di blu*, Fonit, 1958.
PAOLI Gino, *Che cosa c'è*, RCA Italiana, 1963.
RON, *Vorrei incontrarti fra cent'anni*, WEA, 1996.
SOLO Bobby, *Una lacrima sul viso*, Ricordi, 1964.
THE BEATLES, *Lucy in the sky with diamonds*, Parlophone, 1967.
TOZZI Umberto, *Ti amo*, CBS, 1977.
VECCHIONI Roberto, *Luci a San Siro*, Ducale, 1971.

MARTIN RINGOT
(Aix-Marseille Université,
CAER, Aix-en-Provence, France*)

* Courriel : <martin.ringot@univ-amu.fr>