

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 9 / Issue no. 9

Giugno 2014 / June 2014

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 9) / External referees (issue no. 9)

Sergio Audano (Centro Studi “Emanuele Narducci” – Sestri Levante)

Mariella Bonvicini (Università di Parma)

Marco Camerani (Università di Bologna)

Michele Guerra (Università di Parma)

Guido Santato (Università di Padova)

Lina Zecchi (Università Ca’ Foscari, Venezia)

Teresina Zemella (Università di Parma)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2014 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Memoria poetica e propaganda augustea. Per un commento di tre luoghi sidoniani sulla battaglia di Azio*
FRANCESCO MONTONE (Università di Napoli Federico II) 3-25
- Il filo di Aracne. Variazioni e riscritture italiane*
DANIELA CODELUPPI (Università di Parma) 27-49
- Discours scientifique et littérature. Approche de la citation chez Martin Winckler*
FABIENNE GOOSET (Université de Liège) 51-80
- “You’re Talking Like the Computer in the Movie”.
Allusions in Audiovisual Translation*
IRENE RANZATO (Università di Roma La Sapienza) 81-107

MATERIALI / MATERIALS

- “Svolazza” Lucifero come le anime dei morti? (“Inferno”, XXXIV, 46-52)*
MARCO CHIARIGLIONE (Biblioteca Civica Centrale – Torino) 111-121
- “Vous êtes libre”. Une citation de Madame Hanska*
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI (Università di Parma) 123-133
- Fortuna moderna dell’antico. Echi catulliani in Ionesco, Totò, Monicelli*
DAVIDE ASTORI (Università di Parma) 135-142
- “Follow the white rabbit”. “The Ultimate Display” e “Matrix”*
MILENA CONTINI (Università di Torino) 143-153

ARCHIVIO / ARCHIVE

- The Films at the Wake. Per un catalogo*
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 157-250

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Ruth Finnegan, *Why Do We Quote? The Culture and History of Quotation*, Cambridge, OpenBook Publishers, 2011

GUIDO FURCI

253-257

[recensione/review] *Da un genere all'altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura francese*, a cura di D. Dalla Valle, L. Rescia, M. Pavesio, Roma, Aracne, 2012

ALBA PESSINI

259-271



Recensione / Review

***Da un genere all'Altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura Francese*, a cura di Daniela Dalla Valle, Laura Rescia, Monica Pavesio, Roma, Aracne, 2012, pp. 401, €19**

L'ouvrage *Da un genere all'Altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura Francese* dirigé par Daniela Dalla Valle, Laura Rescia et Monica Pavesio est le résultat du colloque qui s'est déroulé à Turin du 17 au 19 novembre 2010 et qui a mis au centre du débat et des interventions la littérature du XVII^e siècle français en y greffant un sujet particulièrement en vogue à cette époque, c'est-à-dire le contact, les reprises de textes, de thématiques déjà présentes dans d'autres littératures et leur transformation à des fins différentes dans le contexte de la littérature française. Si le point de départ, comme le souligne Daniela Dalla Valle dans sa présentation, est le XVII^e siècle français, l'horizon s'est élargi et l'ouvrage convoque la pratique de la réécriture et de la transposition littéraire à travers d'autres siècles (Le Moyen-Âge, la Renaissance, les XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles) pour permettre ainsi "une utile comparaison par rapport à des sections et à des dimensions chronologiques différentes".¹

¹ Cf. D. Dalla Valle, *Presentazione*, dans *Da un genere all'Altro. Trasposizioni e riscritture nella letteratura Francese*, a cura di D. Dalla Valle, L. Rescia, M. Pavesio, Roma, Aracne, 2012, p. 10.

Lionello Sozzi dans *La Fenice : Storie, poemi, poesie* s'interroge sur le mythe du Phénix et sur la signification qu'il assume selon le genre dans lequel il s'inscrit. Sozzi, à travers une analyse attentive, reconstitue le traitement du mythe depuis Hérodote, en passant par Tacite, Ovide, Lactance, Pietro Metastasio pour arriver jusqu'à Jacques Prévert, Paul Éluard et Yves Bonnefoy et souligne les particularités, les divergences qui émergent. Sans oublier les constantes dont une en particulier qui semble se manifester dans tous les genres, celle de la métamorphose, du passage, de la transformation qui permet au sujet de s'élever vers une plus haute dimension.²

Pierre Tordjman examine les *Dialogues* de Platon et dans cet ensemble désormais considéré comme "la première œuvre qui revendique le nom de la philosophie",³ il s'intéresse aux moments où les textes affrontent la problématique des genres et de leurs différences. Tout discours sur les genres nécessite une remise en contexte culturel que Tordjman met au point de façon synthétique mais en offrant une base solide sur laquelle va s'appuyer son raisonnement. La naissance de la prose, qui s'oppose à la poésie, ne donne pas lieu à un genre unique mais au contraire propose deux résultats qui se fondent sur deux conceptions opposées du texte. Nous aurions donc "deux types de prose, l'une s'attachant aux faits comme contenu du discours, l'autre aux effets du discours".⁴ La richesse des *Dialogues* pour lesquels Platon choisit la forme écrite tient au foisonnement des genres présents dans l'œuvre : pastiche d'une oraison funèbre, parodie et critique de l'éristique sophistique, recours au mythe, parodie des lettrés. Tordjman consacre une partie de son étude à

² Voir L. Sozzi, *La Fenice: Storie, poemi, poesie*, ibidem, pp. 17-30.

³ Cf. P. Tordjman, *Petite archéologie platonicienne du genre et de sa différence*, ibidem, p. 32.

⁴ Cf. ibidem, p. 35.

la réflexion sur la critique platonicienne de la poésie, une forme sur laquelle Platon s'est toujours prononcé avec sévérité.

À partir de l'apologue de Giovanni Boccaccio *Certamen paupertatis et fortune* qui axe son discours sur le fait que l'homme est responsable de ses propres déboires, Giovanni Matteo Roccati conduit un minutieux travail sur son adaptation théâtrale *Moralité de Fortune et Povreté*. Il insiste sur les mécanismes qui charpentent les deux genres en question ainsi que sur les rouages qui sous-tendent la transposition d'un genre à un autre mais souligne également le glissement du texte théâtral vers une réflexion plus ample et détournée par rapport au texte source où s'insèrent des éléments absents dans l'apologue latin. Les observations que Roccati avancent, dans le passage des genres, s'articulent autour des suppressions et des ajouts que l'auteur de la pièce a effectués. L'aspect qui est mis en évidence est l'amplification de l'apologue boccacien à travers la multiplication des personnages et des sujets de conflits qui fait de la pièce française une œuvre plus prolixe mais aussi bien plus complexe.⁵

Paola Cifarelli se penche sur le *Petit Livre d'amour* de Pierre Sala pour souligner comment ce texte du début du XVI^e siècle est à la fois la transposition de textes antérieurs mais aussi et surtout la concrétisation du passage, à l'intérieur même du texte, du genre lyrico-courtois au genre satirique et moralisant dans la lignée du style de la littérature anticuriale. Cifarelli, dans la partie finale de son intervention, en partant d'une phrase écrite par une main inconnue sur la dernière page du manuscrit, insère

⁵ Voir G. M. Roccati, *Du récit au dialogue, du latin au français: du "Certamen paupertatis et fortune" (Boccace, "De casibus", Livre III) à la "Moralité de Fortune et Povreté"*, ibidem, pp. 47-67.

également ce livret dans un autre genre, celui de l'énigme, en retraçant les affinités formelles qui le définissent.⁶

Eva Grosso interpelle le mythe de Didon dans la tragédie de la Renaissance, un sujet qui va éveiller un intérêt significatif dans tout le théâtre européen surtout dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. La reprise du mythe virgilien, comme le souligne Grosso, est à attribuer, au départ, à trois auteurs italiens Alessandro Pazzi de' Medici, Giambattista Giraldi Cinzio et Ludovico Dolce (ils publièrent respectivement *Dido in Cartagine* 1524, *Didone* 1543, *Didone* 1547) dans la première partie du siècle qui en inaugurèrent le succès. À ces textes l'auteur en ajoute deux autres, la tragédie de Christopher Marlowe *Dido Queene of Carthage* et celle de Étienne Jodelle *Didon se sacrifiant* datée de 1555. Le corpus ainsi défini, Grosso se concentre sur un passage clé de l'*Énéide* de Virgile, le dialogue d'adieu entre Didon et Énée au moment où ce dernier va quitter Carthage. Cette étude s'attache à démontrer la proximité de ces cinq tragédies avec le poème de Virgile non seulement du point de vue du déroulement de l'action, du ton, de la dimension poétique tout en soulignant que l'épisode cité chez Virgile s'insère à l'intérieur d'un dessein bien plus vaste alors que les textes des auteurs de la Renaissance ne s'occupent que de la figure mythique de Didon et en font le noyau de leur tragédie.⁷

Michele Mastroianni se charge d'enquêter sur les répercussions des débats concernant le mariage postérieurs au Concile de Trente qui se dessinent dans la transposition théâtrale intitulée *Bradamante* que Robert Garnier effectue du texte de Ludovico Ariosto *L'Orlando Furioso*. Cette analyse révèle la distance idéologique et morale entre les deux œuvres qui,

⁶ Voir P. Cifarelli, *Dall'omaggio d'amore alla satira anticortese : il "Petit Livre d'amour" di Pierre Sala*, ibidem, pp. 69-82.

⁷ Voir E. Grosso, *L'addio tra Enea e Didone nella tragedia rinascimentale*, ibidem, pp. 83-99.

bien souvent, partant d'un même point de vue, s'éloignent quand il s'agit d'en définir les tenants et aboutissants.⁸

Daniela Mauri à travers une analyse approfondie de trois œuvres de Béroalde de Verville, *Les Aventures de Floride*, *La Pucelle d'Orléans*, *L'Histoire véritable ou le voyage des Princes Fortunez*, retrace la présence des influences de la tragi-comédie pastorale dans ces romans bien que ces derniers n'appartiennent pas à la catégorie du roman pastoral. Tout en se démarquant du domaine théâtral, les textes examinés laissent apercevoir en filigrane des éléments typiques du genre qui sont toutefois utilisés de façon très personnelle de la part de l'auteur qui les modifie et les adapte aux situations présentes dans les œuvres narratives : récurrences de certaines thématiques (rapport entre honneur et amour), épisodes typiques de la tragi-comédie pastorale qui se déroule dans un lieu isolé de tout où les bergers par leur chant louent le charme des protagonistes, personnages de femmes idéales et chasseresses. Le monde pastoral considéré inférieur par l'auteur est toutefois amplement utilisé lorsqu'il sert aux démonstrations que son œuvre veut fournir.⁹

L'étude de la traduction en prose de *L'Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo par François de Rosset est l'occasion pour Marcella Leopizzi de s'interroger sur les raisons qui poussent les auteurs à traduire des œuvres étrangères au cours de la période baroque. Si la traduction de Rosset conserve le sens général du texte source, les critiques sont unanimes pour souligner le manque d'adhésion, les pertes concernant notamment le rythme, la musicalité qu'implique le choix d'une traduction en prose. Il faut également considérer, selon Leopizzi, le rôle de la traduction à cette époque

⁸ Voir M. Mastroianni, *Una trasposizione francese dell'Ariosto alla luce di un dibattito post-tridentino*, ibidem, pp. 101-110.

⁹ Voir D. Mauri, *Elementi pastorali in alcuni romanzi di Béroalde de Verville*, ibidem, pp. 111-128.

qui est avant tout “un acte de familiarisation de l’autre, de contre-dépaysement, qui doit procéder par équivalences”;¹⁰ voilà pourquoi on choisit le plus souvent, et c’est le cas de Rosset, d’adapter le texte source aux goûts et aux tendances du lectorat. Le changement de la structure du poème de Boiardo et l’ajout de parties qui n’apparaissent pas dans le texte source (insertion d’une *Épître, Au lecteur, Extrait de privilège au Roi*) permettent à Leopizzi toute une série de réflexions visant à ne pas circonscrire le texte de Rosset uniquement dans le domaine de la traduction mais à y reconnaître un texte hybride où Rosset, auteur d’une production romanesque, s’applique à garder son public et à chanter son entourage pour des fins qui vont au-delà de la diffusion du poème italien.

Giorgietto Giorgi convoque le roman héroïque de l’âge baroque et identifie dans ce genre qui associe fiction romanesque et épopée certains traits communs qui le relie à d’autres sous-genres narratifs remontant non seulement à l’antiquité classique mais aussi au Moyen-âge et à l’âge moderne. D’après Giorgi il opère une sorte de synthèse de certaines caractéristiques des œuvres précédentes mais ouvre aussi la voie à la production narrative de la deuxième moitié du siècle.¹¹

L’article de Gabriella Bosco n’analyse pas le passage d’un genre à un autre mais se concentre sur le débat qui anime les préfaces des épopées françaises tout au long du XVI^e siècle. Au cours de ce moment crucial pour l’histoire du genre, les auteurs introduisent leurs œuvres par des paratextes extrêmement riches et fournis qui tendent à souligner comment l’épopée chrétienne évolue du mythe vers la vérité historique, du mythe à l’histoire et donc au réel. Deux générations d’auteurs au fil du siècle accompagnent

¹⁰ Cf. M. Leopizzi, *Rosset traduit en prose. “L’Orlando innamorato” de Boiardo*, ibidem, p. 139.

¹¹ Voir G. Giorgi, *Dall’epopea greco-latina al romanzo eroico-galante dell’età barocca*, ibidem, pp. 145-156.

ce changement en fournissant une réflexion théorique qui prend toutefois amplement sa source dans la production et les écrits du Tasse sans que ce dernier soit cité, allant même jusqu'à critiquer des positions qui sont ensuite reprises. Gabriella Bosco démontre bien à travers une brillante étude des textes comment Georges de Scudéry, l'abbé Charles Cotin, Marc Antoine Durant, Louis Le Laboureur, Jean Desmarets de Saint-Sorlin puisent abondamment, pour étayer leur démonstration théorique, dans un passage des *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* de Torquato Tasso en pillant véritablement une notion fondamentale pour l'évolution du genre épique : l'idée de plaisir liée à la poésie.¹²

La transposition d'un sujet littéraire d'un roman (*Antiope* de Guérin de Bouscal) à une tragi-comédie (*Thésée ou le Prince reconnu* de Puget de La Serre en prose) est analysée par Chiara Mainardi qui, en s'appuyant sur les théories élaborées par Gérard Genette dans *Palimpsestes* ainsi que sur des exemples appropriés, conduit un travail attentif et approfondi à la fois sur le roman en question et sur la pièce de Puget de La Serre pour chercher à démontrer comment cette dernière est une réduction d'*Antiope* et se conforme ainsi aux impératifs du genre théâtral.¹³

Vittorio Fortunati s'intéresse, quant à lui, au *Moyse sauvé*, poème biblique de Marc-Antoine de Saint-Amant. Il s'applique, dans un premier temps, à mettre en évidence les problèmes communs qui se posent aux auteurs qui au XVII^e siècle se mesurant à l'épopée chrétienne et qui reconnaissent devoir tenir compte d'un texte source (dans ce cas précis le livre de l'*Exode*) faisant autorité et qu'ils sont tenus à respecter. En se basant sur les déclarations de Saint-Amant dans sa préface (qui décalquent

¹² Voir G. Bosco, *Il dibattito di genere nelle prefazioni epiche secentesche*, ibidem, pp. 157-171.

¹³ Voir C. Mainardi, *Dal romanzo alla tragicommedia. Il passaggio di genere dall' "Antiope" di Guérin de Bouscal al "Thésée ou le Prince reconnu" di Puget de La Serre*, ibidem, pp. 173-186.

bien des propos théoriques qui reviennent chez les auteurs du genre), Fortunati prend en considération non seulement l'œuvre dans son ensemble mais il affronte également, dans des extraits choisis, les libertés qui relèvent d'un exercice d'amplification que l'auteur du *Moyse sauvé* s'est accordé et qui touchent essentiellement les épisodes que Fortunati définit "historiques".¹⁴ Malgré les bonnes intentions de la préface, les passages plus proprement théologiques ne sont pas indemnes d'un certain remaniement fantaisiste.

La période de la littérature française qui va de 1640 à 1660 est retenue comme étant la plus perméable aux sujets provenant de la péninsule ibérique. À ce propos Simona Munari s'intéresse tout particulièrement aux contaminations des genres entre le théâtre espagnol et la production en prose française et notamment dans les *Nouvelles héroïques et amoureuses* (1657) de François Le Métel de Boisrobert. Pour ce dernier, et d'autres auteurs comme Antoine Le Métel d'Ouille, Paul Scarron et Thomas de Corneille, il s'agit de reprendre et d'assimiler des sujets en les éloignant le plus possible de leurs sources.¹⁵ L'article *Al crocevia tra i generi* de Monica Pavesio interpelle les années immédiatement successives pour souligner l'intérêt encore soutenu des créateurs et du public pour ce type de sujets. Une analyse ponctuelle des sources de la nouvelle *Ne pas croire ce qu'on voit* permet à Pavesio de ne pas lier directement le texte de Boursault à une source théâtrale espagnole mais plutôt à la réécriture de deux *comedias* espagnoles de la part de Thomas de Corneille : *Les engagements du Hasard*. C'est donc à partir de ce dernier texte que Edme Boursault va effectuer la transposition romanesque dans le sous-genre narratif de la

¹⁴ Voir V. Fortunati, *Rispetto della fonte e libertà creativa nel "Moyse sauvé" di Saint-Amant*, ibidem, pp. 187-197.

¹⁵ Voir S. Munari, *Intersezioni di genere nelle "Nouvelle héroïques et amoureuses" di Boisrobert (1657)*, ibidem, pp. 199-214.

nouvelle *l'histoire galante*. Pavesio procède ainsi à une étude qui révèle, dans l'usage de la réécriture en prose qui permet l'intervention d'un narrateur, la volonté de marquer l'écart entre les deux cultures où la réalité espagnole, dans le cas de Boursault, est tachée d'in vraisemblance et ridiculisée.¹⁶

La contribution de Marco Lombardi, *I Memorabilia in scena : il caso di Antioco e Stratonica*, sonde le vaste kaléidoscope des adaptations théâtrales, musicales, picturales, qu'a engendré l'*exemplum* d'Antiochus et Stratonice depuis l'Antiquité jusqu'au projet de tragédie élaboré par Paul Valéry. Le texte de Valère Maxime, bref et essentiel, a tout particulièrement sollicité les dramaturges du XVII^e siècle pour lesquels réussir à développer un sujet extrêmement concis dans le cadre de la tragédie classique a constitué un véritable défi. Marco Lombardi toutefois ne se limite pas à examiner ce passage de genre dans un siècle donné, il étend sa réflexion au domaine de l'opéra *Antiochus et Stratonice* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1792), jusqu'à l'époque contemporaine avec la *Stratonice* de Valéry.¹⁷

Valeria Pompejano s'attache à analyser l'utilisation faite par Jean Racine dans l'écriture de *Bajazet* d'épisodes présents dans *Floridon ou l'amour imprudent* de Jean Regnault de Segrais. Dans ce cas, la tragédie racinienne se nourrit d'un genre, le roman, considéré à l'époque un genre mineur par rapport à la production dramatique et ouvre la voie à une transformation capitale pour l'histoire des genres en littérature. En allant chercher ses sources et son inspiration dans le roman, la tragédie racinienne inaugure un processus qui ouvre sur la modernité, sur un nouveau contexte

¹⁶ Voir M. Pavesio, *Al crocevia tra i generi: il romanzo "Ne pas croire ce qu'on voit. Histoire espagnole" di Edme Boursault*, ibidem, pp. 229-244.

¹⁷ Voir M. Lombardi, *I Memorabilia in scena : il caso di Antioco e Stratonica*, ibidem, pp. 245-258.

où peu à peu la tragédie classique, en subissant des transformations successives, cédera le pas au drame du XIX^e siècle.¹⁸

La thématique des effets négatifs du pouvoir absolu et ses rapports avec la sphère individuelle est au centre de la production de Marie-Catherine de Villedieu. Giorgio Sale se concentre essentiellement sur deux textes de l'auteur, une tragi-comédie datant de 1665 *Le Favory* et le roman *Les Exilez*, et nous montre comment, en tenant compte du contexte politique (la disgrâce du ministre Nicolas Fouquet) et culturel au cours duquel ils ont vu le jour (à plus de dix ans d'intervalle ce contexte a changé) Madame de Villedieu opère des choix de genres différents ; on passe d'une œuvre théâtrale où le climat s'avère plus positif, grâce à la figure d'un monarque magnanime, juste et équilibré à une œuvre romanesque beaucoup plus articulée, riche de personnages inventés, d'histoires secondaires, présentant de multiples clés de lecture. Si le texte théâtral se termine par un ordre et une harmonie retrouvée qui épargne la figure du monarque, Sale insiste sur la réécriture d'un événement historique dans un texte narratif dont le final incertain et nébuleux souligne le changement, le renforcement et l'intransigeance du pouvoir monarchique.¹⁹

Jean de La Fontaine, l'un des auteurs majeurs du XVII^e siècle, est au centre de trois études : la première de Federico Corradi s'attache aux références des *Géorgiques* de Virgile dans les deux derniers livres des *Fables* ; dans la deuxième Dario Cecchetti, à travers l'analyse du conte *Les Oies du frère Philippe*, souligne comment le texte de La Fontaine, en partant d'une claire matrice boccacienne, produit une transmodalisation qui

¹⁸ Voir V. Pompejano, *Da Floridon a Bajazet. Prove di modernità*, ibidem, pp. 215-228.

¹⁹ Voir G. Sale, *Madame de Villedieu al crocevia di diverse concezioni estetiche. Tradizione e riscrittura di una tematica ossessiva da "Le Favory" (1665) a "Les Exilez" (1672-1678)*, ibidem, pp. 261-275.

ne se limite pas au simple passage de la prose en vers mais s'enrichit également de traditions différentes mais voisines.²⁰

La dernière témoigne la fréquentation assidue de l'*Astrée* de la part du fabuliste. Une fréquentation assidue qui a donné lieu à de véritables réécritures dans *Les Amours de Psyché et Cupidon* et dans l'opéra l'*Astrée*. Jole Morgante se propose de dépasser les critiques souvent négatives faites à La Fontaine par ses contemporains mais aussi par des lecteurs plus modernes à propos de cette "nostalgie"²¹ de l'*Astrée* considérée comme une faiblesse de La Fontaine, pour saisir les véritables intentions qui ont présidé à la transposition de l'*Astrée* dans un genre autre. En particulier, le recours au genre pastoral voulu par La Fontaine dans son adaptation indique le choix d'un ton mineur, le désir de donner vie à un idéal de paix et d'harmonie en réponse au fracas des guerres qui ont caractérisé le siècle de Louis XIV et que d'autres artistes de cour, pour ne citer que Lulli, ont amplement contribué à glorifier.

Antonella Amatuzzi évoque l'apparition sur les planches, à la fin du XVII^e siècle, d'un nouveau spectacle "la fable en comédie"²² qui unit deux genres majeurs de l'époque. Elle insiste sur les stratégies que les auteurs utilisent pour réussir à dépasser la rigidité des genres convoqués et offrir au public un spectacle novateur.

Les Aventures de Télémaque de François Fénelon est défini par Benedetta Papisogli comme un "palimpseste de genres",²³ ces derniers n'y

²⁰ Voir F. Corradi, *La Fontaine e l'ipotesto virgiliano: il modello delle "Georgiche" negli ultimi libri delle "Fables"*, ibidem, pp. 277-287 et D. Cecchetti, *La Fontaine legge Boccaccio, ovvero l'estetica dell'adattamento*, ibidem, pp. 289-316.

²¹ Voir J. Morgante, *La presenza dell'"Astrée" nell'opera di La Fontaine*, ibidem, pp. 317-331.

²² Voir A. Amatuzzi, *Quando la fable passe au théâtre : les 'fables en comédie' d'Edme Boursault et d'Eustache Le Noble*, ibidem, pp. 333-347.

²³ Voir B. Papisogli, *Il "Télémaque" di Fénelon alla confluenza dei generi*, ibidem, pp. 349-362.

sont qu'allusifs, indirects, voilés, inscrits en filigrane et les critiques qui se sont penchés ces vingt dernières années sur ce texte n'ont cessé de dénicher des genres ou des sous-genres qui complètent à chaque fois les dimensions de l'œuvre. L'article organise sa réflexion, en partant du passage dans l'œuvre de Fénelon du poème à la prose, sur la définition du texte comme "poème en prose"²⁴ et déploie son attention sur les aspects moins évidents qui auraient poussé cet auteur à rédiger en prose.

L'étude de Aurelio Principato enjambe le XVII^e siècle et nous conduit dans la deuxième moitié du XVIII^e pour nous faire part non pas tant des réécritures ou des transpositions concernant le passage du roman au théâtre ou vice-versa mais plutôt d'une interpénétration entre les deux genres qui révèle une nouvelle idée de théâtre théorisée par Denis Diderot. De son côté le roman, au-delà de la multiplicité des techniques narratives qu'il met à profit, cherche à mettre en pratique des expérimentations dont le théâtre est le premier interlocuteur.²⁵

L'adaptation du roman de John William Polidori *The Vampyre, A Tale* de la part de Charles Nodier en un mélodrame où les apports inédits minent de l'intérieur un genre à bout de souffle, est le point de départ pour une caractérisation du mélodrame romantique qui transpose, non sans difficultés, privations et appauvrissement des romans dont il est tiré. Chiara Bongiovanni dans la deuxième partie de l'article (la première étant rédigée par Mariolina Bertini) insiste sur l'importance de l'adaptation de grands romans de l'époque comme *Les Mystères de Paris* vu que le genre romanesque confère à ce sous-genre théâtral un regain de nouveauté grâce

²⁴ Cf. *ibidem*, p. 352.

²⁵ Voir A. Principato, *L'osmosi tra romanzo e teatro alla fine del XVIII secolo*, *ibidem*, pp. 363-375.

à une grande richesse thématique et à un grand répertoire diégétique dont il est porteur.²⁶

Paola Carmagnani clôt le volume en centrant ses propos sur l'écriture francophone postcoloniale de la fin du XX^e siècle et plus précisément sur une littérature qui reste encore peu connue : la littérature polynésienne. C'est dans ce contexte culturel qu'elle interroge la notion d'hybridité qui nourrit la production postcoloniale. Le roman de Chantal Spitz, *L'île des rêves écrasés* (1991), fournit le support qui lui permet d'enquêter sur la capacité qu'a la forme romanesque de se plier et de s'ouvrir à des "formes de discours différentes"²⁷ qui remontent, dans ce cas précis, à des formes de la culture d'origine précoloniale, entre autre, l'oralité.

La pluralité des approches, la variété des thèmes abordés, font de cet ouvrage un ensemble incontournable pour les exégètes qui se penchent sur le devenir et la reprise de textes antérieurs au cours du XVII^e siècle.

ALBA PESSINI

²⁶ Voir M. Bertini – C. Bongiovanni, *Dramma, 'mélodrame' e romanzo: tipologie e mescolanze di generi nell'età romantica*, ibidem, pp. 377-387.

²⁷ Cf. P. Carmagnani, *Identità post-coloniali, scritture ibride: Chantal Spitz, "L'île des rêves écrasés"*, ibidem, p. 389.

Copyright © 2014

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*