

Line@editoriale

ISSN : 2107-7118

| 2025

Numero 17|2025

L'opportunité du réseau parallèle des acteurs dans les traductions italiennes d'Eugène Scribe (XIX^e)

Charlotte Clementi

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2448>

Charlotte Clementi, « L'opportunité du réseau parallèle des acteurs dans les traductions italiennes d'Eugène Scribe (XIX^e) », *Line@editoriale* [], | 2025, 17 mars 2025, 22 avril 2025. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2448>

L'opportunité du réseau parallèle des acteurs dans les traductions italiennes d'Eugène Scribe (XIX^e)

Charlotte Clementi

Introduction

Spécificités du contexte italien : entre géopolitique et théâtre

L'œuvre en « libre accès » d'Eugène Scribe

Le théâtre entre Italie et France au XVIII^e siècle.

Les fondements du réseau en marge : agents, acteurs et officiels

Le Théâtre Italien au XIX^e Siècle : les circonstances du succès de Scribe

Censure, morcellement et domination des acteurs

Le rôle de Gaetana Rosa et Carlotta Marchionni : E. Scribe ou l'aubaine opportuniste

Le réseau clandestin des acteurs-adaptateurs : pillage et diffusion du répertoire français

La circulation des pièces de Scribe, catalyseur d'opportunité?

L'adaptation : opportunisme *sine qua non* du théâtre italien en prose

Conclusion

Bibliographie

Documents d'archives:

Bases de données/ webographie :

Œuvres théâtrales de référence :

Revue du XIX^e siècle italien:

Ouvrages et articles critiques:

p. 55-75

Introduction

- 1 Au XIX^e siècle, les nombreux échanges sur différents axes entre la France et l'Italie engendrent des influences réciproques remarquables, qui marquent l'évolution de la dramaturgie des deux pays frontaliers. La perméabilité du champ artistique en matière d'apports externes nous permet d'examiner cet aspect dans les deux réalités théâtrales, avec une attention particulière au cas italien qui se révèle riche en matériaux inexplorés. Le répertoire dramatique français, en

effet, est une source d'inspiration et d'appropriation intarissable pour les théâtres européens, ce qui lui confère un statut important¹. Les pièces des auteurs français véhiculent une nouvelle vision de la société, moderne et étonnante, progressiste et donc fascinante. Son rôle n'est pas négligeable dans la construction de l'identité culturelle européenne².

- 2 L'Italie, en particulier, dont la situation géopolitique au cours du XIX^e siècle est complexe et marquée par un manque de coordination dans les initiatives de renouveau politique et social et par un retard dans son processus d'unification³, entretient avec la France une relation privilégiée et intermittente qui a une histoire ancienne⁴. En dépit d'études manquantes sur la situation du théâtre italien de ce siècle, nous savons aujourd'hui que le théâtre français, et en particulier l'œuvre d'Eugène Scribe, a profondément marqué la dramaturgie italienne dans ses évolutions formelles et structurelles.
- 3 L'engouement du public italien pour le dramaturge français est notable, d'autant que la prose italienne somnolait depuis plusieurs décennies⁵. Cet intérêt nouveau est rendu possible par la circulation aisée des manuscrits qui alimente rapidement la mise en place d'un réseau d'échanges avec la France. En effet, en l'absence de législation pour les droits d'auteurs, les manuscrits parviennent dans les mains des compagnies italiennes avec une facilité qui constitue une étonnante opportunité. L'éclosion des échanges artistiques entre les deux dramaturgies repose donc sur un engrenage complexe, d'autant plus difficile à cerner qu'il s'agit d'un circuit qui se développe hors des radars officiels. Dans une clandestinité reposant sur l'absence totale d'un contrôle externe, la transposition en langue italienne de ces textes subit entre autres, par une série de remaniements linguistiques et structurels réalisés par les acteurs mêmes, un processus de transformation qui engendre une œuvre totalement différente de sa version d'origine⁶.
- 4 C'est pourquoi nous nous proposons d'enquêter sur ce réseau de circulation, parallèle à l'activité des compagnies, où les pièces originales se transforment au gré de leur circulation. Il s'agit de comprendre quels sont les éléments déclencheurs d'une mobilité à la fois sans entrave et irrégulière des manuscrits d'Eugène Scribe dans la péninsule et quelles modalités d'échange ont pu accélérer son succès et

déclencher ainsi une prise de conscience au sujet de la situation de la dramaturgie italienne.

- 5 Afin d'émettre quelques hypothèses à ce sujet, nous prendrons le cas des adaptations réalisées par l'actrice italienne Gaetana Rosa qui, dans les années 1830 du XIX^e siècle, ravitaille fréquemment en traductions la *Compagnia Reale Sarda*. Afin de démasquer les mécanismes qui en nourrissent le réseau et d'en identifier les protagonistes, nous analyserons également les opportunités qui ont fait que Gaetana Rosa s'intéresse tout particulièrement à Scribe. Pour cela nous évoquerons un ensemble d'éléments qui concernent une sélection des adaptations inédites de l'actrice que nous avons pu consulter dans le fond Bosio des Archives Historiques de la Ville de Turin, conservé auprès des *Biblioteche Civiche Torinesi*.
- 6 Loin d'être exhaustive, notre réflexion propose néanmoins de démêler les modalités d'échange entre la France et l'Italie autour des années 1830 du XIX^e siècle. Nous commencerons par une mise au point sur la situation du théâtre en prose en Italie. Nous nous attacherons à contextualiser le cadre géopolitique et culturel car les deux pays ne vivent pas le même scénario, ni historique, ni socio-culturel. Nous nous appuyerons également sur la lecture de la presse de l'époque en privilégiant les revues éditées autour de Turin, siège de la *Compagnia Reale Sarda*.

Spécificités du contexte italien : entre géopolitique et théâtre

L'œuvre en « libre accès » d'Eugène Scribe

- 7 Face à la domination du répertoire français, la stagnation du théâtre italien a longtemps été expliquée par les études qui évoquaient les perturbations géopolitiques internes et les pressions étrangères, à l'origine de l'absence de la péninsule dans le panorama dramatique européen au XIX^e siècle⁷. L'historiographie italienne, se trouvant dans l'embarras face à la vocation marginale de l'Italie par rapport aux élans fortement novateurs constatés dans les autres milieux

européens, a longtemps pointé la singularité politique de la péninsule. Or, indifférent au contexte politique et diplomatique, le public italien ne fit que stimuler l'intensification du réseau d'échanges à travers un large consensus sur l'appréciation de ces nouvelles formes de spectacles alors en vogue à Paris : les répertoires italiens de l'époque témoignent en effet d'une forte majorité de pièces en provenance de la France⁸.

8 En outre, les acteurs s'apprêtent à devenir un vrai phénomène de société, illustrant un engouement croissant pour le théâtre. En revanche, à la différence de la France, le pouvoir politique italien tend à freiner le développement d'une activité dramatique nationale par l'absence d'initiatives et de financements, tout en misant sur l'instauration d'un modèle de censure très rigide et intolérante, y compris s'exerçant sur des pièces telles que celles de Scribe, si étrangères à toute idée de révolte et à la politique. Un tel contexte incite les acteurs à se charger personnellement de l'adaptation des pièces françaises aussi bien que d'autres aspects de la mise en scène, trouvant ainsi une issue à la carence de l'écriture dramatique italienne⁹. Ils s'intéressent alors à l'inépuisable vivier que constitue le répertoire français, et en particulier l'œuvre prolifique en 'libre accès' d'Eugène Scribe. En effet, aucun obstacle n'entrave la mise en place d'« un libre échange infiniment simplifié »¹⁰ exploitée par les formations de la péninsule qui font de Scribe une référence incontournable pour leur public.

9 La première édition imprimée de son œuvre date de 1828-1832¹¹. Or la Société des auteurs et des compositeurs dramatiques (S.A.C.D.) qui doit son engagement dans la lutte pour l'obtention du droit d'auteur à Scribe même, exclut de ses préoccupations ce qu'il se passe à l'étranger, jusqu'aux années 1860 : « [...] chaque auteur est libre d'emprunter ses sujets où bon lui semble [...]. De même que les romans de Balzac sont allègrement pillés par des dramaturges français et étrangers qui ne versent pas un sou à l'écrivain, les auteurs étrangers traduisent et adaptent librement les pièces françaises créées à Paris, et toutes les troupes qui jouent hors de France en français se gardent bien de verser des droits aux auteurs qu'elles interprètent. Eugène Scribe, sans doute l'auteur le plus joué au monde au XIX^e siècle¹² et dont la première pièce date de 1810, ne mentionne dans ses comptes

de faibles rentrées d'argent en provenance de l'étranger qu'à partir de 1857, soit quatre ans avant sa mort [...] »¹³.

- 10 La diffusion hors frontières du théâtre français échappe à tout contrôle au moins jusqu'à la deuxième moitié du siècle, ce qui explique la libre circulation des pièces de l'auteur en Italie puis l'engouement pour Scribe auprès du public italien grâce aux acteurs. Les réseaux parallèles, le libre-échange et la circulation des pièces s'effectue sans protection ni des textes ni des auteurs : floues et dérégulées, les modalités de cet échange suscitent d'une part la méfiance des commissions de censure, et d'autre part l'irritation des auteurs en plein combat pour l'obtention des droits d'auteur sur leurs œuvres. C'est sur ce phénomène que repose la diffusion des œuvres d'Eugène Scribe et de beaucoup d'autres auteurs dramatiques français, entraînant l'évolution du théâtre en Italie, le sursaut de son répertoire et l'ouverture à un public populaire.

Le théâtre entre Italie et France au XVIII^e siècle.

- 11 Deux remarques s'imposent néanmoins : en premier lieu, la présence française sur le sol italien est actée de longue date. Cela explique pourquoi beaucoup d'Italiens, et en particulier dans le Royaume de Sardaigne, sont déjà familiarisés au XIX^e siècle avec la culture transalpine qui avait été au centre des préoccupations des troupes actives pendant la décennie napoléonienne où il importait à Napoléon de faire l'apologie du Théâtre français¹⁴. En second lieu, les souverains italiens, et tout particulièrement l'État sarde, maintiennent un dialogue politique constant avec la France qui alimente ainsi la connaissance de la langue et l'accès à la culture française.
- 12 En effet, à l'aube du XIX^e siècle, l'influence française ne date pas d'hier. Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, le territoire de l'Italie actuelle connaît une intensification des échanges, tant humains que culturels, favorisée par la présence de compagnies françaises itinérantes dans la péninsule. Cette dynamique est facilitée par la proximité de la France avec certaines cours italiennes, telles que celle du Royaume de Sardaigne, avec laquelle elle entretient une alliance militaire et dynastique significative depuis la guerre de Succession d'Espagne. Par ailleurs, Naples, en raison de sa position stratégique

en Méditerranée, devient un carrefour essentiel pour les échanges commerciaux. Le Grand-Duché de Toscane, désormais sous le contrôle des Habsbourg-Lorraine et des Bourbons français, ainsi que le Duché de Parme, renforcent encore les liens entre les deux pays.

- 13 Le théâtre est déjà considéré à cette époque comme un outil principal pour la transmission de certaines valeurs patriotiques¹⁵. Par exemple, la présence de la compagnie dirigée par Jean-Philippe Delisle dans la ville de Turin au cours du printemps 1755 est attestée¹⁶. Si le mouvement des formations françaises pendant la décennie napoléonienne est délibéré et contrôlé par le pouvoir, au moment du retrait du sol italien de Napoléon, en 1815, la péninsule conserve une résistance culturelle française, malgré une légère baisse du nombre de troupes hexagonales présentes sur le sol. Ce fléchissement est d'autant moins significatif que des compagnies itinérantes autofinancées prennent le relais. Ainsi, hors du cadre institutionnel du pouvoir, la Compagnie Doligny¹⁷ débute autour des années 1840 dans la péninsule et devient très vite l'un des vecteurs de la diffusion de l'œuvre d'Eugène Scribe. Peu enclines à une propagation politique de la culture française, ces troupes préfèrent s'installer dans des régions moins concurrentielles que Paris, où l'essor des théâtres de boulevard a entraîné une intensification de l'activité théâtrale et dont le fonctionnement tend à s'industrialiser¹⁸. Elles échappent ainsi à tout contrôle de la part du pouvoir italien et peuvent facilement servir d'intermédiaires dans la diffusion des nouveautés parisiennes.
- 14 Le rapprochement géopolitique avec la France et la « francisation » de l'Italie encouragés dès la fin du XVIII^e siècle, avaient déjà contribué à une diffusion massive de la culture française, à l'origine d'un héritage destiné à se renforcer au fil du temps. Paris rayonnait à l'international, et l'on rêvait de cette effervescence à la française dans un pays qui ne parvenait pas à se forger, qui manquait de repères solides et dont la gestion des relations intra nationales freinait le sentiment d'appartenance nationale¹⁹. Dans les démarches pour accélérer la proximité politique avec la France et soutenir son rayonnement on trouvait également la diffusion de la langue. D'un côté, on pouvait compter sur la présence de diplomates, hommes de pouvoir et de lettres, correspondants français qui circulaient dans la péninsule²⁰. De l'autre, le théâtre contribuait à une diffusion plus massive du français parmi les classes populaires.

Les fondements du réseau en marge : agents, acteurs et officiels

- 15 Nous avons repéré certaines des voies qui ont sans doute facilité l'accès aux pièces françaises pour les troupes italiennes, telles que l'hégémonie de l'acteur et son activité de repérage et d'adaptation des pièces susceptibles d'obtenir du succès, la présence de compagnies françaises en Italie dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle qui a ouvert la voie aux échanges et surtout, l'absence totale de règles qui auraient au contraire limité la possibilité de puiser dans le vaste répertoire français. Cependant, il reste difficile à ce jour de reconstruire le trajet exact des manuscrits, en partie à cause de la productivité effrénée des compagnies et de l'autre à cause du nomadisme forcé des acteurs italiens.
- 16 On peut tout de même invoquer rapidement le soutien de l'agent théâtral. Il s'agit d'une figure très importante pour la circulation des pièces²¹ puisqu'il gère les négociations des contrats des intervenants et le bon déroulement des tournées, mais aussi la commercialisation et la promotion des spectacles ainsi que la partie financière liée aux recettes.
- 17 L'activité des agents débute à partir de la fin du XVIII^e siècle. Elle naît en même temps que le développement de nouveaux modèles productifs et de l'adoption de critères inspirés de ceux des entreprises industrielles pour la diffusion des œuvres. En effet, l'intensification des circuits théâtraux nationaux et internationaux exige l'intervention d'un intermédiaire capable de faciliter les contacts entre les différents acteurs du secteur. Cet intermédiaire est d'autant plus indispensable que les troupes italiennes étaient contraintes à une mobilité incessante et à une productivité draconienne²². Le métier d'agent théâtral entre en jeu dans un marché qui se développe autour de vastes circuits. Pour le théâtre en prose il existe entre autres plusieurs profils exerçant l'activité d'agent théâtral sans se désigner officiellement en tant que tels : les correspondants, ainsi que les chefs de troupe (les *capocomici*) ont souvent le même rôle, qui est celui d'exploiter au maximum les marchés étrangers puisque la littérature italienne ne soutient pas à elle seule le rythme de la productivité auquel sont soumises les compagnies. Il arrive même parfois que les agents

ouvrent des agences hors des frontières italiennes d'où ils collaborent aisément avec les filières de la péninsule : ils peuvent également compter sur les mouvements de flux migratoire d'artistes italiens²³.

- 18 À cela s'ajoute la diffusion de la presse périodique favorisée par l'occupation napoléonienne à la fin du XVIII^e siècle qui a eu un impact sur la culture locale. La presse et le théâtre étaient souvent exploités pour diffuser les idées révolutionnaires et napoléoniennes et, dans ces nouveaux périodiques, nombreuses étaient les rubriques sur l'activité théâtrale. C'est ici que les correspondants répandus dans la péninsule et à l'étranger jouent leur rôle, qui est d'assister aux représentations d'où ils peuvent puiser les éléments qui serviront ensuite à une adaptation ou à une reconstruction dans leur cadre socio-culturel d'origine. À des fins de promotion personnelle, il n'est pas rare que les artistes interviennent directement dans ce réseau.
- 19 La circulation des manuscrits des œuvres se fait également à travers le réseau créé par ces agences théâtrales qui relie facilement Paris aux autres grandes villes : les correspondants récupèrent les textes pour les vendre ensuite à bas prix aux différentes compagnies italiennes²⁴. Ainsi, nous savons que les traducteurs peuvent s'emparer des pièces grâce à la publication (dans le cas de Scribe cela est fortement probable puisque la première publication française date de 1828) ou bien à travers la chaîne de vente gérée par les agences de théâtre.
- 20 Quoiqu'il en soit, ce tissu de relations commerciales, puisque c'est d'un véritable commerce dont il s'agit, constitue une réalité indépendante du pouvoir, qui se développe au cours du XVIII^e siècle en raison d'une intensification du trafic dans le domaine théâtral. En effet, même l'activité de l'agent théâtral a été considérée, du moins au début, comme « irrégulière » parce que susceptible d'échapper au contrôle des gouvernements.
- 21 En regardant de près la diffusion de l'œuvre d'Eugène Scribe en Italie, une diffusion hâtive et extraordinaire que Jean-Claude Yon compare au phénomène du cinéma hollywoodien²⁵, le théâtre s'est révélé particulièrement intrépide dans la construction d'un canal de communication entre la culture française et la culture italienne. Si la situation politique, en particulier avec la décennie napoléonienne et le rapprochement franco-piémontais plus tard avait déjà créé un lien très fort bien qu'ambivalent, l'œuvre de Scribe contribue à introduire

sur le sol italien la vie, les mœurs et les réflexions qui sont celles de la population française, et non des informations sélectionnées et édulcorées par le pouvoir pour répondre à la volonté de promouvoir l'image d'une France rayonnante.

- 22 Le dépouillement des périodiques qui présentent désormais des rubriques théâtrales révèle qu'un grand nombre de pièces qui se veulent inédites sur les affiches des théâtres ont en réalité simplement changé le titre, le nom des personnages ou le décor. Il s'agit là d'une méthode courante pour rentabiliser le travail sur les pièces et répondre au marché industriel d'un théâtre qui peut exister uniquement par l'absence de réglementations sur le traitement des textes étrangers. Cela est particulièrement vrai pour l'œuvre d'Eugène Scribe : son répertoire inépuisable, toujours renouvelé et diversifié pour la quantité des genres abordés, constitue une véritable aubaine pour les formations italiennes animées d'une quête obsessionnelle de nouveautés.
- 23 La liberté systématique consistant à traduire les manuscrits et l'absence d'une régulation dans les remaniements qui précèdent même l'intervention de la censure ne se limitent pas aux éléments linguistiques ou culturels et commencent par le choix des titres des pièces qui ne sont pas respectés. Cette stratégie donne l'illusion d'une productivité insatiable, capable de répondre à l'exigence de la nouveauté exprimée par le public.

Le Théâtre Italien au XIX^e Siècle : les circonstances du succès de Scribe

Censure, morcellement et domination des acteurs

- 24 Au XIX^e siècle le morcellement de l'Italie se traduit par une forte diversité dans les politiques linguistiques et culturelles et cela jusqu'aux années 1860, à la veille du processus d'unification du pays.

- 25 Néanmoins, dans la continuité du XVIII^e siècle, le théâtre conserve, dans toute la péninsule, sa fonction de théâtre pédagogique, prédicateur et moralisateur, dans la droite ligne des conventions de l'époque, indifférente aux grands chamboulements européens²⁶. Sortis de la salle, les citoyens italiens sont invités à réfléchir au message que la pièce leur a livré, l'objectif étant de décourager les soulèvements révolutionnaires qui menacent en sourdine le panorama italien. Respectueux de la bienséance, les textes doivent dès lors passer à travers le prisme d'une censure qui n'hésite pas à réprimer les éléments jugés factieux et subversifs. Il ne s'agit donc pas d'un théâtre libre, réformateur, qui se voudrait éventuellement miroir de la société. Politique et diplomatie limitent rigidement l'éclosion de nouvelles idées susceptibles de germer dans le milieu culturel italien.
- 26 En outre, il faut considérer les facteurs liés à l'organisation et à la structure même des théâtres italiens, ainsi qu'à la gestion des compagnies par le pouvoir en place. Au-delà de la parenthèse de la décennie napoléonienne où l'accès au théâtre est encouragé pour des raisons diplomatiques²⁷, l'intérêt des États italiens pour le développement d'une dramaturgie nationale en prose se limite à l'établissement d'une subordination pédagogique du public, tandis que le théâtre lyrique italien maintient son prestige. L'absence de subventions contraint les compagnies à s'autofinancer comme elles le peuvent, ce qui a pour effet d'inciter les acteurs au nomadisme, assorti d'un effort de productivité effrénée²⁸. Le sort de chacune de ces formations dépend étroitement des entrées d'argent, donc à l'appréciation d'un public qu'il convient d'endoctriner aux mœurs de l'époque. Ces compagnies itinérantes constituent ce que Claudio Meldolesi définit comme des « microsociétés »²⁹ : difficile, dans ces conditions, d'envisager l'émergence d'un théâtre national qui se ferait le reflet d'un pays en voie de construction.
- 27 Les difficultés économiques et la fermeté de la censure ne sont pas les seules à freiner tout élan novateur en Italie, tout en nourrissant la circulation clandestine des manuscrits. En effet, il est important d'évoquer la singularité du statut de l'acteur dans le système des compagnies italiennes au XIX^e siècle. L'acteur constitue alors le pivot du spectacle et tout, que ce soit le texte ou la mise en scène même, lui est redevable. Dès 1850, le « Grande Attore », (appelé ensuite « mattatore »³⁰) détient le pouvoir et la primauté sur tous les codes

de la scène. Cette spécificité italienne est loin d'être anodine, car elle détermine les dispositions qui permettent à l'œuvre d'Eugène Scribe d'occuper le devant de la scène italienne. Elle explique aussi la mise en place et l'entretien d'un riche réseau de circulation. Les interventions sur les textes s'expliquent par des choix liés aux aléas de la scène italienne d'une part, mais d'autre part surtout au jeu des acteurs et aux spécificités individuelles : les pièces sont adaptées de façon à mettre en valeur avant tout les acteurs principaux.

Le rôle de Gaetana Rosa et Carlotta Marchionni : E. Scribe ou l'aubaine opportuniste

- 28 Il se trouve que les traductions de Gaetana Rosa conservées dans le Fondo Bosio à Turin sont toutes issues de vaudevilles en un ou deux actes. Or, le vaudeville est une typologie de pièce qui répond parfaitement aux aspirations individualistes des acteurs italiens. En particulier, deux éléments essentiels semblent orienter le choix des vaudevilles d'Eugène Scribe : d'une part la structure à la fois très rigoureuse et flexible qui s'adapte aisément aux particularités des vedettes de la troupe ; de l'autre, l'agencement des personnages au sein d'une intrigue savamment construite. Paradoxalement, l'un des remaniements les plus saillants dans les adaptations italiennes réside justement dans la suppression de ces couplets chantés qui font l'essence même du vaudeville.
- 29 La forme du vaudeville, bien que dénaturée par l'absence de sa composante musicale, permet aux acteurs italiens de se spécialiser dans l'interprétation d'un personnage au point d'en déterminer le succès bien au-delà du texte : c'est le cas de Carlotta Marchionni qui, grâce à sa performance dans *Malvina*, supporte à elle seule la réussite de la représentation³¹.
- 30 D'ailleurs, cette *prima attrice* joue un rôle fondamental dans l'histoire du théâtre italien du XIX^e siècle, en particulier dans les années 1830, en contribuant significativement à la diffusion du répertoire français en Italie. Considérée comme la meilleure actrice italienne de l'époque, Carlotta Marchionni demande à sa collègue Gaetana Rosa

de traduire pour elle les pièces de Scribe dont elle a l'intuition qu'elles pourraient asseoir son succès personnel³².

- 31 Représentée pour la première fois à Paris le 8 février 1828, au Théâtre du Gymnase, *Malvina* fait partie des grands succès de Carlotta auprès du public italien. L'analyse de l'adaptation de la pièce montre que la majeure partie des remaniements opérés par Gaetana Rosa répondent à la volonté d'offrir à la *prima donna* les conditions idéales pour briller dans le rôle principal. Aussi la traductrice, parfaitement informée des spécificités de Carlotta Marchionni puisqu'elle la côtoie au sein de la *Compagnia Reale Sarda*, façonne-t-elle le personnage imaginé par Scribe sans hésiter à modifier radicalement le script original. Si la *Malvina* de Scribe incarne la condition d'une femme très peu libre de choisir son destin, naïve mais responsable de ses actes de rébellion, la *Malvina* de l'adaptation italienne devient quant à elle un prétexte pour rappeler l'importance d'adhérer aux conventions sociales, en décourageant toute velléité de rébellion. Nombreuses sont les modulations sémantiques ou les ajouts qui tendent à exacerber d'une part la naïveté de Malvina, qui subit les effets d'une « *inclinazione mal combinata* »³³ et l'inexpérience de sa jeunesse, et d'autre part l'importance d'une prise de conscience pour cette femme qui cherche à se faire pardonner aux yeux de ceux qu'elle aime. Ainsi, Gaetana Rosa parvient à imposer, en distillant propos et interventions venant de personnages secondaires, une dimension fortement pédagogique. La pièce suggère la construction d'un idéal de conduite et de comportement social, d'autant que ce type de théâtre devient l'occasion de communiquer avec les masses populaires grâce à l'élargissement du public³⁴. Le remaniement de certaines répliques dans le dialogue est un prétexte pour réaffirmer et légitimer les conventions de la société italienne. En même temps, compte tenu des interventions révélées par l'analyse du manuscrit, il est clair que l'adaptation italienne a été fortement dramatisée par rapport à l'original qui se veut plus comique. Le divertissement apporté par la présence de couplets chantés disparaît au profit d'une dramatisation et d'un effet pathétique accentués par la parole et l'action des personnages. La finesse que Scribe avait employée dans la description graduelle de l'état intérieur de ses personnages est éclipsée. Tout est fait pour que Carlotta Marchionni ait tout le loisir de provoquer l'émotion d'un public séduit par l'histoire de son personnage.

- 32 Le travail de comparaison entre le manuscrit de Gaetana Rosa et la pièce publiée d'Eugène Scribe permet ainsi de comprendre les raisons qui font du dramaturge parisien l'auteur le plus représenté dans les répertoires italiens à partir des années 1830. Une fois savamment modifiés, ces vaudevilles sont susceptibles non seulement de promouvoir le talent individuel des acteurs, mais aussi de retenir l'attention du public, par un divertissement qui pour autant ne renonce jamais à sa visée pédagogique et moralisante.

Le réseau clandestin des acteurs-adaptateurs : pillage et diffusion du répertoire français

- 33 Les acteurs sont les premiers à œuvrer en faveur de la diffusion du théâtre français sur les scènes italiennes par l'intensification des échanges transalpins. En outre, les modalités de ces échanges bénéficient d'un marché absolument dépourvu de règles et de l'absence de contraintes susceptibles de limiter les remaniements des textes originaux. Les acteurs italiens sont absolument libres de puiser dans le riche répertoire français. Il ne leur reste plus qu'à contourner la répression de la censure et à s'assurer le renouvellement fréquent de leur public en voyageant de ville en ville.
- 34 Il faut reconnaître que le théâtre français est culturellement bien plus avancé³⁵ en raison de l'héritage de la Révolution française. Son évolution détermine l'enrichissement des différentes dimensions de la pratique théâtrale. Mais la perspective italienne est unique en Europe : le nomadisme de ses acteurs encourage les relations internationales et intra nationales dès lors que les troupes se déplacent à l'intérieur de la péninsule. Le théâtre italien est un théâtre qui voyage et qui s'enrichit grâce aux influences extérieures, tout en intégrant ces influences dans sa propre tradition. Si, à l'inverse de la France, l'Italie manque cruellement d'une autorité centrale susceptible d'administrer l'activité dramatique des villes, la multiplication géographique des terrains d'action permet d'entretenir un échange constant entre les différentes vies culturelles régionales et européennes, au cœur desquelles se situe Paris.

- 35 Contrairement au public, friand des pièces de Scribe, drôles et accessibles à tous³⁶, la critique émet des réserves. Alors que la péninsule souffre de la faible productivité des dramaturges italiens face à un public avide de nouveauté, la presse italienne ne tarit pourtant pas de critiques envers les auteurs français souvent accusés de faire du théâtre une industrie et d'envahir les scènes nationales italiennes. Angelo Brofferio, homme politique piémontais, avocat défenseur de la liberté de presse et dramaturge, expose en 1839 le paradoxe de la situation en ces quelques lignes, tirées de *Il Messaggiere Torinese* qu'il dirige :

Sonovi taluni che grandemente si lagnano della mancanza di varietà nel repertorio... Sempre le stesse cose, dicono essi [...]. Pare poi a questi tali, che il trovare una commedia nuova per settimana, come è costretto a fare il Capocomico, sia lo stesso che trovare un cardo al mercato [...] Quella lunga filastrocca di autori francesi, a cui si è concesso la cittadinanza sui Teatri Italiani, ti ha messo di cattivo umore. Sempre traduzioni, tu esclami, sempre riduzioni, sempre imitazioni! ... Amico, di chi è la colpa? Vuoi forse condannare al patibolo un Capo-Comico, perché in Italia non si scrivono commedie? Volgi uno sguardo al Teatro Francese, ed osserva come è fiorente. Se in Francia non si producono sempre capi d'opera, tu trovi almeno quasi sempre nelle loro produzioni molto spirito, molta vivacità, e soprattutto una fedele pittura della attuale loro società, una caratteristica espressione dei costumi, delle opinioni, delle passioni da cui sono attualmente condotti... Tu sai, che nella letteratura drammatica si trova più che altrove la storia dei tempi e degli uomini, e per dir così l'ispirazione del secolo³⁷.

La circulation des pièces de Scribe, catalyseur d'opportunité?

- 36 Le voyage des troupes de théâtre en théâtre, de ville en ville associé au renouvellement des effectifs par l'arrivée de nouveaux acteurs facilite la mise en place et l'entretien d'un réseau de contacts entre les réalités italiennes et étrangères. Citons par exemple les déplacements de Gaetana Rosa pendant sa carrière bien que nous disposions de peu d'informations³⁸. Outre son travail de traduction des pièces françaises au service de la *Compagnia Reale Sarda* qui dispose

d'un siège permanent et de deux théâtres³⁹ dans la ville de Turin, Gaetana Rosa passe d'une compagnie à l'autre avec son mari et ses enfants, acteurs également. Aussi la trouvons-nous en 1814 dans la *Compagnia Bazzi*, en 1821 dans la *Compagnie Alberti e Rosa*, en 1823, 1824 et 1834 dans la *Compagnia Angelo Rosa*, tandis que de 1824 à 1834 elle intervient au sein de la *Compagnia Reale Sarda* et en 1833 dans la *Compagnia Vergnano*. La tendance de Gaetana Rosa est la même que celle de la majeure partie des acteurs italiens du XIX^e siècle. Elle consiste, au-delà des déplacements dans la péninsule, à entretenir un nomadisme interne de compagnie en compagnie. Les textes circulent donc sans entraves, véhiculés par les acteurs qui se chargent de les traduire, souvent avec une connaissance approximative du français. Ils les modifient pour qu'ils passent entre les mailles de la censure et les adaptent aux rôles et aux acteurs (pour Carlotta Marchionni) de la compagnie concernée (la *Reale Sarda*).

37 Si on peut parler d'une circulation « ouverte », il en est de même de la typologie de dramaturgie adoptée par les acteurs qui ont la tâche d'adapter ces textes : dans un pays où les auteurs ne sont pas libres d'œuvrer à leur guise et où les acteurs imposent leur souveraineté, la force des comédies de Scribe réside dans leur structure au sein de laquelle l'acteur peut opérer des remaniements, en enrichissant la caractérisation des personnages et en réélaborant les actions et le plan. La pratique de la scène de l'acteur italien au XIX^e siècle le pousse à exploiter le texte et à normaliser librement les versions italiennes des pièces étrangères selon les exigences d'un système qui repose sur les rôles.

38 D'ailleurs, l'activité d'adaptation l'emporte largement sur une dramaturgie nationale qui demeure dans une situation de crise et de stagnation : en effet, malgré la vitalité de ses acteurs et la participation du public, les auteurs italiens doivent s'adapter aux dures conditions que leur imposent les contraintes économiques et le cadre géopolitique.

L'adaptation : opportunisme *sine qua non* du théâtre italien en prose

39 Nous avons constaté que le manque de financements contraint les acteurs à revoir leurs priorités, à adapter leurs choix de moyens et à

renouveler sans cesse leurs propositions. En outre, il convient d'aménager les représentations en fonction de l'organisation de la compagnie et des théâtres qui l'accueillent. Le manuscrit de *Madame de Saint Agnès* est une pièce représentée pour la première fois à Paris, le 20 février 1829 au Théâtre de Madame et traduite par Gaetana Rosa pour la troupe de la Compagnia Reale Sarda en mai 1830. Dans sa version originale, il s'agit d'un vaudeville en un seul acte. Sur les scènes italiennes, il devient une *pièce bien faite*⁴⁰ en deux actes : cette variation en apparence anodine est en réalité révélatrice d'un glissement significatif.

- 40 En effet, le public italien étant particulièrement éduqué à un théâtre lyrique de qualité, nourri d'une tradition ancienne et vertueuse, il était difficile de soumettre à une oreille entraînée les timbres⁴¹, ces petits airs chantés caractéristiques des vaudevilles, généralement connus par le public français et apportant une touche de légèreté et de divertissement à la pièce. Ils sont donc systématiquement supprimés. Les acteurs italiens de théâtre en prose, en rien formés à ce genre de prestation, auraient probablement été pénalisés, sans compter la désapprobation croissante de la part de la critique au fil des décennies qui voyait dans les vaudevilles une marque de mauvais goût⁴². À ces éléments s'ajoute la difficulté, pour le public, de déchiffrer et d'assimiler tous les jeux de mots et les calembours propres à la langue et à la culture françaises, récurrents dans les vaudevilles d'Eugène Scribe. Il est bien souvent impossible de les traduire en conservant le même brio et la même efficacité comique dans la langue cible. Leur suppression, qui entraîne un basculement du genre du vaudeville à la comédie ordinaire, n'est pas sans conséquences : les personnages ont un peu moins d'épaisseur psychologique et la pièce perd de sa vivacité et de sa désinvolture. Les dialogues se font plus plats et le rythme perd en intensité. L'adaptation de Gaetana Rosa est initialement conçue pour la représentation et non pas pour une publication. En effet, si la forme, les répliques et le contenu restent les mêmes, la typographie de *Chirio e Mina*⁴³ présente de nombreux polissages lexicaux, modifiant l'ensemble des vingt vaudevilles : si parfois les répliques expriment des contenus plus ou moins semblables quoique drastiquement réduits, le résultat à la scène est indéniablement compromis. Quant à la division de la pièce en deux actes (avec une réduction des scènes à dix-sept, contre dix-neuf dans

le manuscrit d'origine), elle se justifie par l'adhésion de l'actrice-adaptatrice aux normes d'une comédie traditionnelle en respectant les conventions et les modèles préconisés. Ainsi, les interprètes peuvent s'approprier plus aisément les personnages tout en conservant la maîtrise de la construction du plan, qui, selon Ernest Legouvé, constitue l'un des principaux atouts de Scribe⁴⁴. Ajoutons enfin que la *Compagnia Reale Sarda*, qui était l'une des seules formations sur le territoire à bénéficier de subventions officielles, devait répondre à un lourd cahier des charges. Elle était tenue par exemple d'assurer une durée supérieure ou égale à deux heures et demie de représentation, ce qui explique que *Madame de Saint Agnès* ait été rallongée d'un acte en dépit des nombreuses coupures subies⁴⁵.

- 41 En somme, si l'influence française en matière de modalités de représentation au théâtre influence le théâtre italien en prose, c'est exclusivement au prix d'une importante adaptation de la structure des pièces aux attentes du public et aux exigences des acteurs, qui dépasse les contraintes imposées par la censure. Cette opération n'obéit à aucune règle officielle. Elle s'effectue en revanche dans les coulisses des théâtres. Sa fréquence est dictée par les exigences d'un public qui demande davantage de pièces françaises, mais aussi parce qu'elle pallie l'absence quasi-totale d'originalité créative de la part des auteurs italiens, offrant une issue à leur léthargie dramaturgique⁴⁶.

Conclusion

- 42 La présence de Scribe dans les répertoires italiens du XIX^e siècle est plus qu'attestée, tant par les études qui ont été menées que par la presse de l'époque⁴⁷. Les deux témoignent des conditions dans lesquelles son œuvre a circulé ainsi que des transformations subies par ses textes. Aussi pouvons-nous affirmer que la diffusion du répertoire français n'aurait probablement pas été aussi importante si elle n'avait pas existé dans les méandres secrets des réseaux secondaires.
- 43 Néanmoins, l'œuvre de Scribe telle que le public italien la connaît et l'apprécie, est bien loin d'être fidèle à l'originale. Des remaniements récurrents sont effectués par les acteurs-adaptateurs comme dans *Malvina* et dans *Madame de Saint Agnès*. Attribués à Gaetana Rosa, les deux manuscrits furent élaborés dans l'espoir de promouvoir la *prima attrice* Carlotta Marchionni dans le rôle principal. Il s'agit là d'une

opération endémique, propre à la scène italienne du XIX^e siècle, où le texte dramatique dépend uniquement de l'efficacité de la représentation et s'avère fortement subordonné à l'interprète auquel le rôle principal est destiné.

44 En Italie, *Malvina* obtient un succès durable, dû en partie à la performance des deux acteurs principaux, la Marchionni ainsi que Luigi Vestri, *padre nobile*. Mais dans sa version adaptée, privée de la dimension musicale, le vaudeville de Scribe se métamorphose en une comédie pure et simple, où la sphère émotionnelle et sentimentale déjà présente dans l'originale occupe une place prépondérante. La diffusion du théâtre de Scribe en Italie emprunte un canal clandestin qui, s'il n'est pas considéré comme tel à l'époque, ne respecte pas les textes d'origine.

45 L'incidence française sur l'évolution du théâtre italien est donc indéniable. Elle se situe aussi bien au niveau de la dramaturgie, avec la naissance de nouveaux genres de plus en plus en lien avec l'actualité, que d'un point de vue strictement socioculturel, avec l'élargissement du public. Elle eût été bien différente sans l'entretien de la part des acteurs d'un réseau d'échange entre la France et le Royaume d'Italie, car la dramaturgie italienne, livrée à elle-même, ne pouvait en rien compter ni sur une quelconque implication des élites ni sur un appui économique des États italiens.

Bibliographie

Documents d'archives:

46 Les manuscrits ont été attribués à l'actrice Gaetana Rosa qui a traduit les œuvres originales d'Eugène Scribe pour la *Compagnia Reale Sarda* dans les années '30 du XIX^e siècle. Sur quinze manuscrits, trois ne sont pas autographes et présentent une signature par initiales : P.R., source de confusion quant à l'identité du traducteur. En effet, les initiales pourraient également correspondre au nom du réviseur pour le respect des normes de la censure. Les documents sont aujourd'hui conservés dans le *Fondo Bosio* des Archives de la Ville de Turin, plus précisément dans les *Biblioteche civiche torinesi (Sezione Manoscritti e Rari, Biblioteca civica Centrale, via della Cittadella 5)*.

- 47 Antonio Bosio (Padova 1811, Torino 1880), qui a collectionné les manuscrits dans ses documents, était un homme d'Église italien, très intéressé par l'art religieux et par l'histoire des villes de Turin et de Chieri. Ce fonds contient 362 documents d'archives. Aujourd'hui on dispose également de la version microfilmée et numérisée qui a été effectuée en 1997 afin de mieux conserver les documents.
- 48 Pour cette contribution, les manuscrits consultés et analysés sont les suivants :
- *Malvina, o Il matrimonio per inclinazione*, (date précise inconnue), MSB.66.
 - *Madama di Saint Agnès*, 1832, MB9.

Bases de données/ webographie :

- 49 « A.m.at.i. - Archivio Multimediale Attori Italiani » [<https://amati.unifi.it/>], consulté le 22/02/2025.

Œuvres théâtrales de référence :

- 50 *Biblioteca teatrale economica, ossia Raccolta delle migliori tragedie, commedie e drammi tanto originali quanto tradotti*, Cl. II., Vol. XIII, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1830, p. 5-75.
- 51 *Biblioteca teatrale economica, ossia Raccolta delle migliori tragedie, commedie e drammi tanto originali quanto tradotti*, Cl. II., Vol. XXXIX, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1832, p. 72-116.
- 52 *Malvina ou Un mariage d'inclination*, comédie-vaudeville en deux actes par M. Scribe, Paris, Pollet, Libraire, Éditeur du répertoire du Théâtre de Madame, 1828.
- 53 *Œuvres complètes de Eugène Scribe de l'Académie Française*, II^e série – 19^{me} Vol., Paris, Soc. d'Imp. P. Dupont, 1874, p. 9-60.

Reuves du XIX^e siècle italien:

- 54 « Arte drammatica, Torino – Il messaggiere », *Il messaggiere torinese*, prose scelte di Angelo Brofferio, L. Capriolo, Torino, 5 settembre 1839.
- 55 « Notizie patrie », *I teatri : giornale drammatico musicale e coreografico*, Milano, 2 marzo 1830.

- 56 *Gazzetta piemontese*, G. Favale, Torino, 23 luglio 1829.
- 57 *La Moda. Giornale dedicato al bel sesso*, Milano, Lampato, 19 maggio 1838.
- 58 *Il Pirata. Giornale Di Letteratura, Belle Arti, Mestieri, Mode, Teatri E Variet *, Torino, Regli, 1837.

Ouvrages et articles critiques:

- 59 ALONGE Roberto, Davico Bonino Guido, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 2, *Il grande teatro borghese Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000.
- 60 D'AMICO Silvio, *Storia del teatro drammatico. III, L'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1958.
- 61 BERTRAND Gilles, Fretigne Jean-Yves, Giacone Alessandro, *La France et l'Italie - 2e  d. : Histoire de deux nations soeurs, de 1660   nos jours*, Paris, Armand Colin, 2022.
- 62 BOSISIO Paolo Bentoglio, Alberto, Cambiaghi, Mariagabriella, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'unit , 1805-1861*, Roma, Bulzoni, « Le fonti dello spettacolo teatrale », 2010.
- 63 BRUNETTI Simona, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra editori, 2008.
- 64 CAMBIAGHI Mariagabriella, *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano*, prima edizione, Guerini scientifica, Milano, « Estetica/ Spettacolo/ New media », 2014.
- 65 CAVAGLIERI Livia, *Tra arte e mercato: agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, « Le fonti dello spettacolo teatrale », 2006.
- 66 COLIN Mariella, Fournier-Finocchiaro Laura, Tatti Silvia, *Introduction dans Entre France et Italie:  changes et réseaux intellectuels au XIXe siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2018, p. 9-16.
- 67 COSTETTI Giuseppe, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Bologna, Forni, 1979.
- 68 GUICHONNET Paul, *Histoire de l'Italie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

- 69 LEGOUVÉ Ernest, *Eugène Scribe*, Paris, Didier et Cie, Libraires - Éditeurs, 1874.
- 70 LYONNET Henry, « Mademoiselle Raucourt, directrice du Théâtre Français en Italie (1806-1807) » dans le *Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre: revue trimestrielle*, 1 janvier 1902, Société de l'histoire du théâtre (France; 1901-1922), p. 43-78.
- 71 MELDOLESI Claudio, TAVIANI Ferdinando, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Bari, Laterza, 1991.
- 72 OLIVA Elena, *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890), Esordi, sistema produttivo e ricezione*, Torino-Lucca, LIM, 2020.
- 73 PERELLI Franco, *Storia europea del teatro italiano*, 1a ed., Roma, Carocci, 2016.
- 74 PETRINI Armando, « L'attore italiano dall'Ottocento agli inizi del Novecento » in *Storia europea del teatro italiano*, Franco Perrelli (dir.), 1^o ed., Roma, Carocci, 2016.
- 75 RIGHETTI Francesco, *Teatro italiano*, Torino, Alliana e Paravia, 1826.
- 76 SANGUINETTI Lamberto, *La Compagnia reale sarda: 1820-1855*, Bologna, Cappelli, 1963.
- 77 DE FLERS Robert (dir.), *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, tome II, exercice 1869-1872, Paris, Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1872.
- 78 YON Jean-Claude, *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle: histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde, 2008.
- 79 YON Jean-Claude, *Eugène Scribe: la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Nizet, 2000.

1 Elena OLIVA, *L'operetta parigina a Milano, Firenze e Napoli (1860-1890). Esordi, sistema produttivo e ricezione*, Torino-Lucca, LIM, 2020.

2 Jean-Claude YON, *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle : histoire d'une suprématie culturelle*, Nouveau Monde, 2008.

3 Paul GUICHONNET, *Histoire de l'Italie*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1997.

- 4 COLIN Mariella, FOURNIER-FINOCCHIARO Laura, TATTI Silvia, «Introduction » dans *Entre France et Italie : échanges et réseaux intellectuels au XIXe siècle*, Presses universitaires de Caen, 2018, p. 9-16.
- 5 Francesco RIGHETTI, *Teatro italiano*, Alliana e Paravia, 1826.
- 6 Alberto Bentoglio, « Un secolo di censura teatrale » in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Roberto Alonge et Guido Davico Bonino (dir.), Torino, Einaudi, 2000.
- 7 Nombreux sont les facteurs qui empêchent l'écllosion d'une dramaturgie nationale au XIX^e siècle, dont l'absence de relation entre la littérature et le théâtre et une primauté de l'opéra sur la prose. *Ibid.*
- 8 Nous citons seulement les noms des revues principales qui, entre les années 30 et 60 du XIX^e siècle, témoignent dans leurs rubriques du succès du théâtre français en Italie, et en particulier d'Eugène Scribe. *I teatri: giornale drammatico musicale e coreografico; Gazzetta piemontese; Il messaggiere torinese; Il Pirata; Giornale Di Letteratura, Belle Arti, Mestieri, Mode, Teatri E Varieta; L'Eco, giornale di scienze, lettere, arti, mode e teatri.*
- 9 « [...] In assai diversa condizione del Teatro Francese si trova il Teatro Italiano. Dopo Goldoni e dopo Alfieri non si è più proceduto di un passo. Noi vantiamo gli antichi e dormiamo. Dormiamo, è gli sforzi altrui chiamiamo temerità, e agli altrui progressi assistiamo col sorriso degli inertes, col silenzio degli impotenti », *La Moda. Giornale dedicato al bel sesso. (Estensore: Francesco Lampato)*, Lampato, 1838.
- 10 Robert DE FLERS (dir.), *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, tome II, exercice 1869-1872, Paris, Commission des auteurs et compositeurs dramatiques, 1872.
- 11 Eugène SCRIBE, *Théâtre d'Eugène Scribe, dédié par lui à ses collaborateurs...*, Paris, Bezou, 10 vol.
- 12 Jean-Claude YON, *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : histoire d'une suprématie culturelle*, Nouveau Monde, Paris, 2008.
- 13 *Ibid.*
- 14 Par un décret datant du 10 juillet 1806, Napoléon avait ordonné la création de deux troupes d'acteurs français sur le territoire italien, ce qui était destiné à diffuser, à travers le théâtre, l'idée d'un rayonnement et d'une suprématie française. La démarche était confiée à Mlle de Raucourt. Henry LIONNET, « Mademoiselle Raucourt, directrice du Théâtre Français en Italie (1806-1807) » dans le *Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre: revue tri-*

mestrielle, 1 janvier 1902, Société de l'histoire du théâtre (France; 1901-1922), p. 43-78.

15 Gilles BERTRAND, Jean-Yves FRETIGNE et Alessandro GIACONE, *La France et l'Italie - 2e éd. : Histoire de deux nations soeurs, de 1660 à nos jours*, Paris, Armand Colin, « Mnémosya », 2022.

16 Nous nous appuyons là sur la recherche d'Elena Oliva qui travaille plus particulièrement sur la présence de l'opérette sur les scènes italiennes. Elena OLIVA, *op. cit.*

17 *Ibid.*

18 Cesare MOLINARI, *La guerra dei teatri da Napoleone a Victor Hugo* dans *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Roberto Alonge et Guido Davico Bonino (dir.), Torino, Einaudi, 2000.

19 Claudio MELDOLESI et Ferdinando TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma, Laterza, 1991.

20 « Dal 18 al 22 di luglio sono giunti in questa Capitale, fra gli altri Viaggiatori, i seguenti signori : S. Hilaire Aglaé, Pittrice, di Parigi; Monier, possédente, di S. Vallier, da Parigi », *Gazzetta piemontese*, 1829.

21 Je renvoie à l'étude très riche de Livia Cavaglieri. Livia CAVAGLIERI, *Tra arte e mercato: agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, « Le fonti dello spettacolo teatrale », 2006.

22 Nous citons l'un des agents théâtraux italiens de la première moitié du XIX^e siècle, très actif à l'étranger et surtout dans la gestion des oeuvres et de l'activité des acteurs entre la France et l'Italie: Giovanni Battista Benelli (1773-1857). Elena OLIVA, *op.cit.*, Livia CAVAGLIERI, *op.cit.*

23 Livia CAVAGLIERI, *op. cit.*

24 *Ibid.*

25 Jean-Claude YON, *op. cit.*

26 Claudio MELDOLESI et Ferdinando TAVIANI, *op. cit.*

27 Henry LYONNET, « Mademoiselle Raucourt, directrice du Théâtre Français en Italie (1806-1807) » dans le *Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre: revue trimestrielle*, 1 janvier 1902, Société de l'histoire du théâtre (France; 1901-1922), p. 43-78.

28 Armando PETRINI, « L'attore italiano dall'Ottocento agli inizi del Novecento » in *Storia europea del teatro italiano*, Franco Perrelli (ed.), 1a edizione, Roma, Carocci editore, 2016.

29 Claudio MELDOLESI et Ferdinando TAVIANI, *op. cit.*

30 À ce propos, je renvoie à la contribution de Livio GIGI, *Il teatro del grande attore e del mattatore* dans *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Roberto Alonge et Guido Davico Bonino (dir.), Torino, Einaudi, 2000.

31 « Notizie patrie », *I teatri*, 2 marzo 1830.

32 Mariagabriella CAMBIAGHI, *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano*, Prima edizione, Milano, Guerini scientifica, 2014.

33 Ici nous reprenons les termes issus de la traduction de Gaetana Rosa dans le manuscrit de Malvina, MSB. 66. Les pages ne sont pas numérotées : il s'agit d'une réplique de la scène III du deuxième acte, là où Malvina se confie à son cousin Arvedo.

34 Elena OLIVA, *op. cit.*

35 Claudio MELDOLESI et Ferdinando TAVIANI, *op. cit.*

36 Silvio D'AMICO, *Storia del teatro drammatico. III - L'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1958.

37 « Arte drammatica, Torino - Il messaggiere », *Il messaggiere torinese*, prose scelte di Angelo Brofferio, L. Capriolo, Torino, 5 settembre 1839.

38 Une archive numérique est disponible pour la consultation des informations biographiques des acteurs:

« A.M.AT.I.- Archivio Multimediale Attori Italiani » [<https://amati.unifi.it/>], consulté le 22/02/2025.

39 Giuseppe COSTETTI, *La Compagnia Reale Sarda e il teatro italiano dal 1821 al 1855*, Bologna, Forni, «Bibliotheca drammatica », 1979.

40 L'expression « pièce bien faite » désigne le genre dramatique né des transformations sur le vaudeville parisien; il réunit sous ce nom des pièces qui suivent un certain nombre de conventions finalisées à susciter l'intérêt du public, comme par exemple la vivacité du dialogue ou l'absence de discours politique. Paolo BOSISIO, Alberto BENTOGGIO et Mariagabriella CAMBIAGHI, *Il teatro drammatico a Milano dal Regno d'Italia all'unità, 1805-1861*, Roma, Bulzoni, 2010.

41 Jean-Claude YON, *op.cit.*

42 A ce propos, nous signalons un extrait du journal « Il Figaro », n. 21, 12 marzo 1836, qui concerne une autre pièce de Scribe adaptée en italien par Gaetana Rosa pour la Compagnie Reale Sarda, puis ensuite représentée au

Teatro Re au cours de la saison de 1830, c'est   dire *Malvina o un matrimonio per inclinazione*: « La Malvina, [...] spogliata delle strofette e dei popolari motivi musicali, sal  merc  la versione o riduzione che dir si voglia fattasi in italiano, dalla sfuggevole condizione di *vaudeville* a quella pi  reputata d'alta commedia [...] »; Mariagabriella CAMBIAGHI, *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano*, Première  dition, Milan, Guerini scientifica, *Estetica/Spettacolo/Newmedia*. Serie « Quaderni », 2014.

43 *Biblioteca teatrale economica, ossia Raccolta delle migliori tragedie, commedie e drammi tanto originali quanto tradotti*, Cl. II., Vol. XIII, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1830, p. 5-75.

44 « [...] Eh bien, personne, même parmi les plus grands maîtres, n'a surpassé et peut-être égalé Scribe dans l'art de faire un plan. Il avait plus que le talent, il avait le génie de l'ordonnance ; à peine un sujet de pièce trouvé, tous les matériaux de l'œuvre venaient, comme par enchantement, se ranger sous sa main, dans leur ordre logique », Ernest LEGOUVE (1807-1903), *Eugène Scribe*, par E. Legouvé..., 1874.

45 Lamberto SANGUINETTI, *La Compagnia reale sarda: 1820-1855*, Bologna, Cappelli, 1963.

46 Simona BRUNETTI insiste sur ce point : « [...] l'infelice situazione dell'artista drammatico destinato a lavorare in solitudine e ristrettezze economiche, con scarsi riconoscimenti sociali [...] ». Simona BRUNETTI, *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Esedra editori, Padova, 2008.

47 Mariagabriella CAMBIAGHI, *op. cit.*. Paolo BOSISIO, Alberto BENTOGGIO et Mariagabriella CAMBIAGHI *op. cit.*

Italiano

Questo studio si propone di esplorare le dinamiche degli scambi culturali tra Italia e Francia che hanno influito sullo sviluppo del teatro nei due paesi durante il XIX secolo. In particolare, l'analisi coinvolge l'opera del drammaturgo francese Eugène Scribe, la cui produzione teatrale   stata oggetto di numerosi adattamenti per il repertorio italiano, soprattutto negli anni '30. Il processo di adattamento, che riguardava interventi linguistici e strutturali, portava a versioni spesso profondamente diverse dagli originali, pur mantenendo la capacit  di coinvolgere il pubblico italiano. Attraverso uno studio comparato dei manoscritti tradotti dall'attrice Gaetana Rosa e dei testi originali di Scribe, l'autrice intende indagare le modalit  informali con cui que-

ste opere sono giunte in Italia, cercando di comprendere le ragioni del loro incredibile successo.

English

The author of this study aims to explore the cultural exchanges between Italy and France that influenced the development of theater in both countries during the 19th century. The focus is specifically on the work of the French playwright Eugène Scribe, whose plays were widely adapted for Italian repertories, particularly in the 1830s. The adaptation process involved significant linguistic and structural changes, resulting in versions that were often quite different from the originals, yet still able of engaging the Italian audience. By conducting a comparative study of the manuscripts translated by the actress Gaetana Rosa and Scribe's original texts, the author seeks to investigate the informal ways in which these works were introduced to Italy and to understand the reasons behind their remarkable success.

Keywords

circulation, exchanges, theater, play-writing, Eugène Scribe, adaptations, traductions, acotr-adaptator, 19th century, Reale Sarda Company

Rubriques

L'opportunisme littéraire hors réseaux institutionnels (France-Italie, XVIIe-XIXe)

Parole chiave

circolazione, scambi, teatro, drammaturgia, Eugène Scribe, adattamenti, traduzioni, autore-traduttore, XIX secolo, Compagnia Reale Sarda

Charlotte Clementi

ELCI (Équipe Littérature et Culture Italiennes) EA1496charlotte.clementi@paris-sorbonne.fr