

Fanny PLATELLE

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (UR 4280)
Université Clermont Auvergne (France)

Article de recherche original

Traduction et adaptation de livrets d'opéras d'Eugène Scribe dans les théâtres des faubourgs de Vienne (1820-1850)

Se référant aux concepts de Bourdieu, Wolf et Bachleitner (2010a: 12 ; 2010b: 29-30) conçoivent la traduction comme une action sociale dans un champ social, le transfert littéraire qu'est la traduction représentant une forme particulière de la réception de la littérature d'autres champs « nationaux ». Pour garantir le bon fonctionnement de ce transfert, des « *gatekeepers* » sont nécessaires : ils veillent à ce que la littérature importée puisse être intégrée sans problème dans la culture cible. Ces *gatekeepers* (ici les traducteurs) procèdent dans ce but à des changements, qui sont d'ordre littéraire et esthétique, mais aussi socio-politique, religieux et moral. Associées à la censure institutionnelle, particulièrement sévère en Autriche au XIX^e siècle, les conditions influencent constamment le processus de traduction.

Pendant la première moitié du XIX^e siècle, le théâtre autrichien est influencé par la littérature française, anglaise et allemande du nord. La traduction se développe fortement durant les années 1830 et atteint un sommet en 1844-1845 (Kortländer, 2007: 21). Dans le domaine dramatique, les traductions d'œuvres françaises prédominent (Bachleitner, 1989: 5). Ce phénomène s'explique par le besoin constant de nouveautés des théâtres non subventionnés et par une certaine « gallomanie » du public (Kortländer, 2007 : 14). Les contrats obligent les auteurs à une productivité intense, que le procédé rapide de la traduction leur permet d'atteindre. Les manuscrits non protégés de l'étranger représentent une possibilité facile d'accéder à une source, au succès déjà éprouvé.

À partir de 1821, Eugène Scribe (1791-1861) connaît un succès croissant¹

¹ Le modèle de la « pièce bien faite », la modernité des actions et des personnages, la représentation réaliste de la société et des mœurs expliquent en grande partie la popularité du dramaturge.

(Ruprecht, 1976: 53 ; Nosko, 1983: 9) : il est l'auteur, seul ou avec ses collaborateurs, de plus d'un tiers (36,7 %) des pièces représentées au *Hofburgtheater* de Vienne entre 1821 et 1849. Son influence est sensible également, avec un décalage temporel, sur les scènes des faubourgs viennois (Wimmer, 1984: 80-81), où les représentations de vaudevilles français culminent en 1843-1844, représentant un tiers du répertoire du *Theater in der Leopoldstadt* et du *Theater an der Wien* (Yates, 1972: 181).

Les auteurs des théâtres des faubourgs ont adapté, généralement à partir d'une traduction allemande, tous les genres dans lesquels Scribe s'est illustré : vaudevilles, comédies-vaudevilles, comédies, mais aussi livrets d'opéra, d'opéra-comique et de ballet, moins étudiés et sur lesquels nous nous concentrerons ici. Quels ouvrages ont-ils choisis et pourquoi ? Comment les ont-ils adaptés aux conditions spécifiques des théâtres des faubourgs ? En quoi leurs adaptations ont-elles contribué à la transmission d'idées et de dramaturgies nouvelles entre Paris et Vienne ? Pour répondre à ces questions, nous avons sélectionné six pièces², datant des années 1820 à 1850, trois de Karl Meisl : *Die schwarze Frau* (1826), parodie de l'opéra-comique *La Dame blanche* (1825), composé par François-Adrien Boieldieu (traduction à Vienne par Ignaz Franz Castelli en 1826) ; *Die geschwätzige Stumme von Nußdorf* (1830), parodie de l'opéra *La Muette de Portici* (1828) du même compositeur (livret coécrit avec Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges ; traduction d'Adalbert Prix [non conservée] et de Karl August Ritter, 1830) ; *Fra Diavolo oder Das Gasthaus auf der Strasse* (1830), parodie de l'opéra-comique *Fra Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine* (1830) de Daniel-François-Esprit Auber (traduction de Ritter, 1830) ; deux de Johann Nestroy : *Robert der Teuxel* (1833), parodie de l'opéra *Robert le Diable* (1831), composé par Giacomo Meyerbeer (livret coécrit avec Casimir Delavigne ; traduction de Theodor Hell, 1833) ; *Der Erbschleicher* (1840), farce avec chants d'après l'opéra-comique *La Reine d'un jour* (1839) d'Adolphe Adam (livret coécrit avec Saint-Georges ; traduction de Karl August von Lichtenstein, 1842) ; et une farce avec chants de Friedrich Kaiser : *Im Dunkeln !* (1853), d'après l'opéra-comique *Le Fidèle Berger* (1838), du même compositeur (livret coécrit avec Saint-Georges ; traduction de Lichtenstein, 1838). Notre étude se propose de montrer comment les adaptations de livrets d'opéras de Scribe dans les théâtres des faubourgs viennois sont influencées par les conditions

² Nous utiliserons les sigles suivants : SF, GSN, FD, RT, E, ID. Pour les bibliothèques : ÖNB Österreichische Nationalbibliothek, ÖTM Österreichisches Theatermuseum, WBR Wienbibliothek im Rathaus.

institutionnelles et le contexte politique, économique et socio-culturel. Nous nous demanderons également si elles présentent des spécificités par rapport à celles d'autres auteurs et genres.

1. L'adaptation au contexte socio-culturel et théâtral

La traduction et l'adaptation impliquent la transposition dans un nouveau contexte socio-culturel, qui entraîne plusieurs modifications : d'abord un changement spatio-temporel. Alors que l'action des sources se déroule en Écosse en 1759 (*La Dame blanche*), à Naples en 1647 (*La Muette*), à Terracine au début du XIX^e siècle (*Fra Diavolo*), dans la Sicile médiévale (*Robert le Diable*), à Calais et Brighton en 1660 (*La Reine d'un jour*) et à Paris à la fin du règne de Louis XV (*Le Fidèle Berger*), elle est déplacée, dans les pièces du corpus, à Vienne ou dans les environs, voire dans une petite ville fictive les évoquant (dans les *Krähwinkliaden* SF et FD), au XIX^e siècle. Les références géographiques et historiques sont supprimées (SF, E, ID) ou remplacées par des équivalents (lieux viennois terrifiants dans RT).

Le milieu social et le registre linguistique sont généralement abaissés : les personnages appartiennent à la (petite) bourgeoisie et parlent le dialecte viennois, qui contraste avec le registre soutenu des personnages nobles et sérieux. Les noms sont « viennisés » et les professions adaptées : dans SF, le comte d'Avenel est remplacé par un bijoutier, l'intendant du château Gaveston par le maire de Gänsewitz. Dans GSN, tous les personnages deviennent des types viennois au milieu social inférieur à celui de *La Muette*, seul celui du pêcheur est conservé. Dans RT, le roi de Sicile est transformé en un riche propriétaire foncier (Herr von Goldfisch), le prince de Grenade en un camarade de Robert (Ganglhofer), des tireurs sont substitués aux chevaliers et Reimboderl (Raimbaut) se présente non comme un troubadour, mais un « *Harfenist* ». Avec la suppression du contexte historique et politique, l'action est resserrée autour des thématiques intéressant ces catégories sociales (et le public) : l'argent (notamment l'héritage), l'ascension sociale, le mariage.

Les sources sont également adaptées aux conventions génériques de la comédie viennoise et à la troupe du théâtre³. Le comique est accru par l'ajout de scènes

³ Les pièces furent créées au *Theater in der Leopoldstadt* (SF le 1/12/1826, GSN le 27/03/1830, FD le 24/11/1830, E le 21/05/1840) ou au *Theater an der Wien* (RT le 9/10/1833), puis au *Carltheater* (ID le 8/10/1853).

(avec Klapperl dans SF, Bertram et Reimboderl dans RT), l'introduction ou le développement d'un personnage comique central pour un acteur phare (Klapperl pour Wenzel Scholz dans SF, Dappel pour Johann Nestroy dans E, Süßel pour Karl Treumann dans ID), la création ou la transformation de rôles pour des acteurs et actrices spécifiques (la Hongroise Hannah pour Elise Zöllner et le maître d'école pour Landner dans FD ; Reimboderl et Tost pour Scholz dans RT et E ; Robert pour Karl Carl dans RT). Le comique verbal est accentué (répétition comique, jeux de mots, néologismes, en particulier chez Nestroy). Nestroy étoffe et complexifie les rôles qui lui sont destinés : Bertram dans RT, Dappel dans E, où il exploite aussi le potentiel érotique du trio qu'il forme avec Eleonore Condorussi (Agnes) et Marie Weiler (Everl).

L'action est limitée à la sphère familiale, privée, ce qui permet aussi d'éviter certaines thématiques ne pouvant être représentées sur scène : dans GSN, le soulèvement révolutionnaire des pêcheurs napolitains en 1647 est transformé en un conflit conjugal ; dans SF et E, le contexte de la restauration de la maison royale d'Angleterre est remplacé par un détournement d'héritage ; dans FD, le personnage éponyme, inspiré du brigand et patriote napolitain pendu par les Français en 1806, Michele Pezza, n'est plus qu'un voleur de cœurs déguisé. Les motivations des personnages sont trivialisées, voire inversées : dans GSN, les regrets d'Alphonse, la supplication d'Elvire et le sacrifice de Fenella sont remplacés par l'égoïsme et la soif de vengeance. Dans FD, l'héroïsme des carabiniers cède la place à la peur extrême des « *Wachter* », typique de la *Krähwinkliade*.

L'atmosphère effrayante, tragique ou émouvante est parodiée par le prosaïsme des situations : ainsi les scènes de reconnaissance et de réminiscence, de même que le fantastique dans SF, l'enthousiasme révolutionnaire de Masaniello et la relation tragique entre Alphonse, Elvire et Fenella dans GSN. Dans FD, la terreur est rapidement écartée. RT parodie le romantisme noir de la source (diable et scènes d'église).

Le dénouement heureux est obligatoire : les conflits se résolvent et les pièces s'achèvent par un mariage. Tandis qu'à la fin de *La Muette*, Fenella se jette dans le Vésuve en éruption, dans GSN, Lenerl renonce à se précipiter du haut du Kahlenberg : « ich stürz mich in seine Arme – da thu ich mir nit weh » (II, 15 ; Mansky, Bachmann, 2021 : 97). Elle épouse le commis Lorenz.

La rupture de l'illusion dramatique et les réflexions méta-théâtrales caractérisent également la dramaturgie des adaptations viennoises : le chant de présentation et

les couplets du personnage comique central sont adressés au public, de même que, souvent, le chant final (GSN) : dans FD, le chœur explique l'intention de la parodie, qui est non de diffamer mais de divertir. À la fin de DGS et E, un commentaire méta-théâtral met en question le *happy end* (Bachmann, Mansky, 2021: 97 ; Nestroy, 1998: 77).

Concernant les chants, les adaptations sous forme de parodie reprennent les chœurs, arias, duos, trios des sources de manière parodique (texte nouveau, yodel) ou en inventent d'autres (chant d'entrée en scène du personnage comique central, « *quodlibet* », etc.). Les farces avec chants des années 1840-1850 réduisent le nombre et la variété des chants, et se concentrent sur les « *quodlibets* » et les couplets satiriques (E : chœur en ouverture et conclusion des actes I et III, couplets de Dappel aux actes I et III, « *quodlibet* » en duo et trio à l'acte IV ; ID : deux chants de Süßel à l'acte I, un duo à l'acte II, un duo et un chant de Süßel à l'acte III).

Les procédés d'adaptation des livrets d'opéras de Scribe au contexte socio-culturel et théâtral des faubourgs viennois ne diffèrent guère de ceux utilisés pour les autres auteurs et genres. On note toutefois un important changement spatio-temporel, qui peut entraîner la suppression complète du cadre historique et politique de la source (SF, GSN, E, ID). Il s'accompagne d'une « privatisation » de l'action et d'un resserrement autour des thématiques de l'argent et du mariage. La motivation des personnages est parfois complétée (RT et E). La parodie cible principalement l'atmosphère terrifiante ou émouvante et l'héroïsme tragique de la source.

2. L'influence de la censure

Comme le rappellent Bachleitner et Wolf (2010b: 30), il existe de manière générale deux possibilités de transfert : la traduction d'une culture plutôt restrictive vers une culture plus libérale et celle d'une culture plutôt libérale vers une culture plus restrictive, les traductions étudiées ici correspondant à la seconde. En Autriche au XIX^e siècle, les pièces doivent être soumises à la censure, qui en autorise ou non la mise en scène. Des commissaires de théâtre contrôlent ensuite la répétition générale et les représentations. La censure concerne principalement les atteintes à l'État, à la religion et aux mœurs, ainsi que l'improvisation (Glossy, 1897: 262, 298-300 ; 1915: 63). Les traducteurs et les auteurs-adaptateurs la

prennent en compte dans leur travail (autocensure ou pré-censure). Deux livrets de notre corpus ont été particulièrement touchés : les traductions et adaptations de *La Muette* et de *Robert le Diable*.

Dans le livret de censure viennois de *Die Stumme von Portici*⁴ (traduction de Ritter), tous les passages qui ont une dimension politique ou qui pourraient être interprétés comme une critique du pouvoir sont écartés ou réécrits (Ensslin, 2012: 163). Le début de l'aria d'entrée en scène d'Alphonse, où le protagoniste exprime ses regrets envers Fenella, est supprimé et le dialogue suivant, où il décrit son état d'âme à Lorenzo, est modifié (Ensslin, 2012: 290-291). Le livret change également le statut social d'Alphonse : il n'est plus le « fils du comte [ou : duc] d'Arcos, vice-Roi de Naples », mais seulement le « fils du gouverneur de Naples ». Sa représentation devient ainsi plus acceptable. La dimension politique du soulèvement révolutionnaire disparaît, le conflit étant transformé en une vengeance privée de Masaniello envers Alphonse (Ensslin, 2012: 293-296). Il en résulte un profond changement de sens : Masaniello n'est plus un libérateur « du joug de la tyrannie », le « chef » et le « vengeur » du peuple, mais un homme qui l'utilise à des fins personnelles et qui implore finalement Dieu de lui pardonner ses actes (Ensslin, 2012: 297).

Si le livret de censure avait déjà atténué les aspirations révolutionnaires, elles disparaissent complètement dans la parodie de Meisl, qui ne retient de la source que l'histoire de la séduction et de l'abandon de la muette. Le producteur de bois Anselm Scheitl courtise Lenerl, la sœur du pêcheur de Nußdorf, Martin, mais il épouse ensuite Everl, qui est plus fortunée. Sous le choc, Lenerl sombre dans la stupidité. Le conflit se limite au projet de Martin de venger sa sœur en rouant Anselm de coups. Mais tout se termine bien : Anselm donne 10 000 florins à son commis Lorenz pour qu'il épouse Lenerl. Celle-ci accepte et sa « stupeur » fait place à la « raison » : elle avoue qu'elle a feint d'être bête pour trouver plus facilement un mari.

La transformation du chant du pêcheur illustre la perte de toute substance révolutionnaire (« parler bas », métaphore du « roi des mers ») :

⁴ ÖNB : Mus.Hs.32137.

<i>La Muette de Portici</i> (II, 1)	<i>Die geschwätzige Stumme von Nußdorf</i> (II, 2)
<p>MASANIELLO. Conduis ta barque avec prudence. Parle bas, pêcheur, parle bas, Jette tes filets en silence : La proie au-devant d'eux s'élançe Parle bas, pêcheur, parle bas, Le roi des mers ne t'échappera pas.</p> <p>LE CHŒUR. Conduis ta barque avec prudence, Le roi des mers ne t'échappera pas.</p>	<p>BARTHEL. Ihr Freunde, schaut am hellen Morgen Fahrt Schiff um Schiff da schnell dahin, Bringen lustig ohne Sorgen Den Segen Gottes uns nach Wien Wir werfen's Netz hinab in d'Wogen Und halten uns still – So werden dann die Fisch betrogen, Wir fangen, wir fangen dann viel</p> <p>CHOR. Wir werfen in den Fluß das Netz Und reden nit viel – Manch's Madel fangt auch so ein Mann Und so erreicht sie sicher dann ihr Ziel.</p>

Le chant de vengeance de Masaniello/Martin révèle la dépolitisation parodique du conflit (« die gute Sache », « Buckel ») :

<i>La Muette de Portici</i> (II, 5)	<i>Die geschwätzige Stumme von Nußdorf</i> (II, 7)
<p>Il [le peuple] ose tout quand il a tout à craindre ; Et c'est à nos tyrans aujourd'hui de trembler ! Chacun à ces cruels doit compte d'une offense ; Et moi plus que vous tous ! Courons à la vengeance !</p>	<p>Ihr Fischer auf zur Rache Kein Aufschub leid't es mehr, Gebt für die gute Sache Den eig'nen Buckel [Rücken] her – (mit Lebhaftigkeit ab.)</p>

Parmi les autres changements exigés par la censure figurent celui du titre (à l'origine : *Die Dumme von Nußdorf*) et la suppression des danses à la fin de l'acte I (Bachmann, Mansky, 2021: 66). Quelques passages touchant aux mœurs furent supprimés ou modifiés et la représentation scénique de la précarité des conditions de vie fut atténuée (Bachmann, Mansky, 2021: 98-100 ; Bachmann, 2014: 73-76).

Dans le livret de censure viennois de *Robert der Teufel*⁵ (traduction de Hell), Bertram est non le père, mais le beau-père de Robert. Au cloître avec le tombeau (remplacé par une statue) de sainte Rosalie (dont le nom est changé en Berta par le censeur) sont substituées les ruines d'un château. Les nonnes damnées deviennent des esprits autour d'Helene (dont on ignore qu'elle est leur supérieure) et des allégories de la séduction (supprimées par le censeur), de l'ivresse et du jeu. Le dernier acte se déroule non dans la cathédrale de Palerme, mais devant une chapelle. Le pieux chant d'église est transformé en un chœur de pèlerins. Dans la parodie de Nestroy, la censure a porté principalement sur les aspects religieux et moraux (Nestroy, 1985: 308-310). Le titre initial, *Robert der Schwarze*, a dû être changé. Les mots « Gott », « Himmel », « Hölle » sont écartés. « Teufel » est remplacé par « Teuxel ». Bertram n'est plus l'ange révolté, mais seulement le « Commissionair eines bösen Zauberers ». Sans doute à cause de la censure, le décor de l'acte IV (la chambre de la princesse), entièrement supprimé, et celui de l'acte V (le vestibule puis l'intérieur de la cathédrale de Palerme) ne sont pas repris.

La suppression du cadre historique et politique dans SF et E résulte d'une omission volontaire voire d'une autocensure de l'auteur-adaptateur, qui a intégré les exigences des autorités. Dans la parodie de *La Dame blanche* par Meisl, les allusions au retour au pouvoir des Bourbons sous la Restauration, grâce aux similitudes avec la destinée des Stuarts d'Écosse, disparaissent. Dans *La Reine d'un jour* comme dans E, une jeune fille ambitieuse de basse extraction se fait passer pour noble et joue le rôle d'appât afin que l'aristocrate légitime puisse obtenir son héritage. Mais tandis qu'il s'agit, chez Scribe et Saint-Georges, de la restauration de la maison royale d'Angleterre au XVII^e siècle, dans la parodie de Nestroy, l'action se réduit à démasquer un voleur d'héritage dans un domaine rural en Basse-Autriche. Même si les sympathies républicaines du livret de Scribe étaient subordonnées à un monarchisme orthodoxe (le roi bourgeois Louis-Philippe était sur le trône depuis 1830), le contexte politique était sans doute trop délicat pour le public viennois des années 1840 et fut donc supprimé (Nestroy, 1998: 105).

À cause de la censure, les allusions érotiques de la source sont également écartées (Nestroy, 1998: 106) : le public et Francine elle-même supposent que d'Elvas ne s'intéresse pas seulement à elle pour des raisons politiques et Scribe et

⁵ Un livret de censure de la première représentation et un livret de souffleur sont conservés à l'ÖNB (Alte Bibliothek des Theaters an der Wien 2545, 2541).

Saint-Georges suscitent à plusieurs reprises des effets comiques par le double sens des dialogues. Nestroy ne fait que brièvement allusion à la possibilité d'une séduction et seulement pour insister sur la jalousie de Dappel (II, 13) ou l'audace d'Agnes (II, 2). De même, l'attrance de Marcel et Simonne l'un pour l'autre et l'éventualité d'une relation déjà existante entre eux sont réduites : pour Dappel, l'attrait d'Everl et la fortune de son père sont synonymes. La censure ou l'autocensure expliquent aussi certains changements dans ID, comme la suppression du baiser entre Angélique et le comte (II, 6/8) et le fait que Süßel se cache tout de suite sous la nappe et non d'abord derrière la robe d'Angélique/Linchen (III, 12)⁶.

3. Une critique socio-politique et littéraire

Les thématiques modernes des livrets de Scribe – la société bourgeoise et libérale, l'argent, le mariage, l'ascension sociale – permettent aux auteurs des théâtres des faubourgs viennois de révéler et de critiquer, dans leurs adaptations, le contexte socio-économique et politique de l'époque, de manière indirecte à cause de la censure (Sonnleitner, 2001: 81-96). Le public savait interpréter cette communication « cryptée » (Obermaier, 1988: 624). Mansky (2022: 116) voit une métaphore du « caractère pluridimensionnel du jeu théâtral » et de la « dissimulation et déréalisation dramaturgiques ciblées » dans le duo entre l'étranger et Hannah dans FD (I, 14). La même interprétation peut être faite de la scène de l'essayage de gants dans ID (I, 10), qui permet aux amants de se déclarer leur flamme en contournant la surveillance de la mère.

En donnant une place centrale à la thématique de l'argent, dissimulée derrière le traitement parodique des motifs du mariage et de l'appétit, GSN reflète l'expérience de crise socio-économique du *Vormärz* (Bachmann, 2014: 77-79 ; Bachmann, Mansky, 2021: 65). La folie à laquelle feint de succomber Lenerl, abandonnée, révèle les craintes existentielles de l'époque. En témoignent aussi l'appétit des invités à la noce et leur projet de ramener les restes chez eux (I, 1 ; I, 4 ; I, 5) ou les considérations économiques d'Anselme lorsqu'il choisit son épouse

⁶ La censure a par ailleurs demandé la suppression ou modification d'expressions jugées douteuses moralement, comme le montre les procès-verbaux conservés au *Niederösterreichisches Landesarchiv* (Theater ZA 1853/3848 K 03 et Theater ZA 1853/3905 K 03). Nous remercions Günter Katzler pour l'envoi gracieux de scans.

(I, 3). Les motivations de Lenerl (I, 3 ; I, 5) et d'Everl (chant I, 4) sont similaires. L'impossibilité d'un mariage en cas d'insuffisance des moyens financiers de l'homme ou de la femme est présente dans toutes les adaptations. En particulier, Nestroy développe dans E, à partir de quelques paroles chantées de la source (I, 8 : « Et lorsqu'on vit de tendresse / On peut souvent mourir de faim ») une demi-scène prosaïque consacrée à cette question (II, 6).

Les adaptations critiquent l'orientation matérialiste de la société bourgeoise et libérale : à Gänsewitz (dans SF) règne une vision petite-bourgeoise, suivant laquelle seules comptent les possessions matérielles. GSN dénonce la commercialisation des relations humaines et la corruption par l'argent (II, 5 ; II, 9). Selon Fischer (1962: 150), RT met en évidence « le pouvoir déshumanisant de l'argent » et peut être interprété comme une « représentation des puissances sociales ». Le rejet de Robert comme fiancé de sa fille par Goldfisch (II, 9) ou le renoncement de Reimboderl à Liserl en échange d'une somme d'argent (II, 10) l'illustrent. Quant à l'habit de Bertram, il révèle l'inhumanité, la soif de pouvoir et d'argent qui sommeille en chacun. E met en scène « la société d'arrivistes du capitalisme précoce » (Nestroy, 1998: 2) : von Walting intrigue pour s'élever, Agnes, la fille de la campagne, veut gravir les échelons. Au contraire, Dappel, par sa lenteur, la critique (couplets I, 14). Son attachement à la campagne correspond certes au conservatisme de la pièce, mais il représente aussi une issue, un contre-poids à la frénésie urbaine.

Une critique de la langue et de la manipulation de celle-ci par la société est présente dans les scènes de E où Agnes se fait passer pour la baronne Pauline et peine à s'exprimer dans un registre soutenu (III, 4) ou à garder sa contenance face à son amant Dappel (III, 13). Le personnage permet plus généralement à Nestroy de faire une satire de l'élégance du beau monde (Nestroy, 1998: 2).

Une critique politique est décelable dans certaines pièces. SF contient plusieurs allusions au régime policier du *Vormärz* : dans la *Romanze* de Hanni (n° 3), la Dame noire apparaît comme une instance de contrôle et de répression. À Gänsewitz, les libertés sont limitées et certains groupes de population surveillés par la police (I, 7). La même scène dénonce le fonctionnement arbitraire de la justice. Dans ID, dont la configuration des personnages et l'intrigue rappellent *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* (1778) de Beaumarchais, Kaiser, partisan du libéralisme politique, prend le parti de l'homme du peuple (de l'artisan petit-bourgeois) et dénonce les abus de la noblesse. La pièce transmet

des valeurs morales et sociales démocratiques : Süßel dénonce, notamment dans son couplet et son monologue d'entrée en scène (I, 2), les inégalités sociales entre riches et pauvres, ainsi que le manque de solidarité humaine. Son histoire illustre, par l'opposition avec le marquis mais aussi le gérant malhonnête Grauper, la victoire des vertus de la (petite) bourgeoisie : fidélité, probité, modestie, travail, qui offrent, pour Kaiser, une solution aux problèmes créés par l'industrialisation et le capitalisme.

Les traductions et adaptations sont enfin l'occasion, pour les auteurs, de porter un regard critique sur les modes littéraires de leur époque. Ils repèrent et soulignent les invraisemblances des livrets de Scribe. Dans SF, l'arrivée de Georges Brown au moment précis où le fermier Dic[k]son cherche un parrain pour son nouveau-né est ironisée par le chant de Sperber (n° 2) : « Der Zufall gab mir heute gar so günstig / Ein Söhnlein zart... ». Le mystère qui entoure l'identité de l'officier est tourné en dérision par la présentation de Geogrl comme « der liebe Niemand » et l'oubli de son nom de famille. La lettre que la Dame noire annonce à Sperber (I, 6) parodie le rôle du réquisit dans la dramaturgie de Scribe. La participation invraisemblable de Brown aux enchères est soulignée par un commentaire méta-théâtral de Geogrl (III, 8). Dans FD, le ridicule de la situation où le brigand chante une barcarolle en attendant ses compagnons à l'auberge est raillé par les paroles de l'étranger (II, 4).

Dans RT, Nestroy parodie les invraisemblances de l'action de *Robert le Diable* (Spendul, 1965: 161-162 ; Nestroy, 1985: 73) : les retrouvailles entre Robert et sa sœur de lait Alice/Liserl (I, 6) ; l'interdiction d'ouvrir la lettre (I, 7) ; la somme d'argent offerte à Raimbaut/Reimboderl (II, 10) ; le déchirement de Robert entre Bien et Mal (III, 11-12). L'auteur révèle la caractérisation superficielle et arbitraire de certains personnages de Scribe en inventant l'habit infernal de deux couleurs (II, 11) : selon celle tournée vers l'extérieur, celui qui la porte est soit un émissaire des Enfers, soit un citoyen inoffensif (III, 1). Il souligne aussi l'incohérence du personnage de Bertram en redoublant le motif du diable humain (Nestroy, 1985: 267) : au diable et tendre père (II, 7) s'ajoute l'amoureux honteux (II, 6). En même temps, la figure du diable sensible avec ses petites méchancetés gagne ainsi en logique interne.

Dans E, où le rôle de la lettre est de nouveau parodié (IV, 2), l'intrigue rythmée et rapide des livrets de Scribe est sapée par l'insignifiance de l'action (Nestroy, 1998: 1-2). Celle-ci repose en effet uniquement sur la dissimulation de faits (les

véritables relations entre Rudolf, son grand-oncle et son épouse) et ne se poursuit que parce que le voleur d'héritage von Walting sait manipuler les êtres et que l'aubergiste Tost croit savoir utiliser les hommes et les situations. La notion même d'intrigue est tournée en dérision par Tost, qui en invente pour échapper à l'ennui.

Enfin, les parodies démontent et ironisent les effets scéniques de la source en révélant les coulisses, avec une dimension méta-théâtrale, ou en les confrontant à la réalité : dans SF et RT, les apparitions fantastiques de la Dame blanche et du diable par le caractère mécanique ; dans SF, le folklore écossais par l'esprit provincial de Gänsewitz ; dans FD, l'effroi que suscite le brigand par le déguisement ; dans RT, le décor médiéval et les scènes de romantisme noir par le contexte trivial : au banquet, au jeu de dés et au tournoi des chevaliers sont substitués une assemblée de tireurs dans un *Heuriger*, un jeu de quilles et un concours de tir dans la première version (Nestroy, 1985: 324) ; au lieu d'un rameau de cyprès sur le tombeau de sainte Rosalie, Robert doit s'emparer de la cannelle d'or d'un tonneau dans une cave à vin de Gumpoldskirchen et l'animation des statues des nonnes damnées est remplacée par le déguisement d'esprits infernaux en servantes séductrices (III, 7-8). Dans GSN, le mutisme de Lenerl est l'occasion d'une parodie des pantomimes de Fenella, qui fut un rôle phare de la danseuse Fanny Eßler. L'in vraisemblance de la muette est soulignée par le commentaire méta-théâtral de Martin : « Das kennen wir schon, die Stummerln reden alle, wann d' Komödie aus ist. » (II, 4 ; Bachmann, Mansky, 2021: 86). Et la fin spectaculaire et tragique est parodiée par l'allusion comique de Lenerl à la source : « Lenerl hat kein Mann, muß sich herabstürzen vom Kahlenberg » (II, 15 ; Bachmann, Mansky, 2021: 95).

4. Conclusion

En adaptant, à l'aide de traductions allemandes, les livrets d'opéras de Scribe, les auteurs des théâtres des faubourgs de Vienne cherchent à exploiter le succès du dramaturge français : ils privilégient les ouvrages ayant eu du succès à Paris et à Vienne, les écrivains et genres à la mode (Walter Scott dans SF, *Räuberstück* dans FD, romantisme noir dans RT, mélodrame et histoire criminelle dans E). Ils choisissent des sources faciles à transposer, qui contiennent ou permettent de créer des rôles pour la troupe et d'ajouter des scènes comiques.

À côté des procédés habituels (localisation viennoise, abaissement du milieu

social et du registre linguistique, « privatisation » des conflits, trivialisation des motivations), on note la suppression parfois complète du cadre historique et politique, due à la censure, qui touche aussi certains aspects religieux et moraux. Les thématiques modernes des pièces de Scribe permettent aux auteurs de représenter et de critiquer, souvent de manière indirecte (pluridimensionnalité du jeu, dissimulation ou déréalisation), le contexte socio-économique et politique du *Vormärz* ou du *Nachmärz*. Ils portent aussi un regard critique sur les livrets, dont ils repèrent et dévoilent, parfois à un niveau méta-théâtral, les faiblesses. En germe chez Meisl, la critique littéraire de la source deviendra l'une des spécialités de Nestroy.

Les traductions et adaptations de livrets d'opéra de Scribe permettent donc de transférer une partie au moins des thématiques et dramaturgies nouvelles, même si les pièces sont (parfois fortement) modifiées dans les versions allemandes et viennoises. Elles ont contribué à l'émergence d'une parodie littéraire, qui commence dans SF et atteint un premier sommet dans RT, première grande parodie littéraire « autonome » de Nestroy, pouvant être comprise sans connaître l'opéra de Meyerbeer (Nestroy, 1985: 74 ; Hein, 1990: 69). Peut-être aussi à la formation d'une farce avec chants plus réaliste, voire critique dans les années 1840-1850.

RÉFÉRENCES

- BACHLEITNER, N. (1989) Übersetzungsfabriken. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 14(1), pp. 1-49.
- BACHLEITNER, N., WOLF, M., eds. (2010a) *Streifzüge im translatorischen Feld. Zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum*. Wien – Münster: Lit Verlag.
- BACHLEITNER, N., WOLF, M. (2010b) ÜbersetzerInnen als “gatekeepers”? (Selbst)zensur als Voraussetzung für die Aufnahme in das literarische Feld der späten Habsburgermonarchie. In : D. Merkle, C. O’Sullivan, L. van Doorslaer, M. Wolf, dir. *The Power of the Pen. Translation and Censorship in Nineteenth-Century Europe*. Wien – Münster: Lit Verlag, pp. 29-53.
- BACHMANN, A.-M. (2014) *Die Parodie im Wiener Volkstheater am Beispiel von Carl Meisls Die geschwätzige Stumme von Nußdorf*. Diplomarbeit Wien.
- BACHMANN, A.-M., MANSKY, M. (2021) “Die Stummerln reden alles, wann d’ Komödie aus ist”. Karl Meisls Auber-Parodie Die geschwätzige Stumme von Nußdorf. Theaterhistorischer Kontext und kommentierte Edition, *Nestroyana*, 41(1-2), pp. 58-100.
- CASTELLI, I. (1826) *Die weisse Frau. Oper in drei Aufzügen*. Nach dem Französischen des Scribe. Musik von Boieldieu. Für das k.k. Hoftheater n.d. Kärnthnerthore Wien den 22ten März 1826. Manuscrit: ÖNB (Mus.Hs.32644).
- ENSSLIN, U. K. (2012) *“Wenn die Tyrannen fallen, sind wir frei”*. Studien zur Rezeptionsgeschichte von Aubers La Muette de Portici. Hildesheim – Zürich – New York: Olms.
- FISCHER, E. (1962) *Von Grillparzer bis Kafka*. Wien: Globus Verlag.
- GLOSSY, K. (1897) Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 7, pp. 238-340.
- GLOSSY, K. (1915) Zur Geschichte der Theater Wiens I (1801-1803). *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 25.
- HEIN, J. (1990) *Johann Nestroy*. Stuttgart: Metzler.
- HELL, T. (1832) *Robert der Teufel. Oper in 5 Aufzügen*. Nach dem französischen Texte von Scribe und De Lavigne, treu zur Musik von Meyerbeer. Dresden – Leipzig: Arnold.
- KAISER, F. (1853) *Im Dunkeln! Posse mit Gesang in 3 Akten*. Frei nach Scribe und

- St. Georges. Musik vom Kapellmeister Carl Binder. Wien: Lell. Manuscrits: ÖTM (CTh-J9, Schw-615, 621.816-B.The).
- KORTLÄNDER, B. (2008) Übersetzen aus dem Französischen im Vormärz. Erkundung eines untergegangenen Kontinents. In Kortländer, B., Siepe, H. T. dir. *Übersetzen im Vormärz*. Bielefeld: Aisthesis, pp. 13-26.
- LICHTENSTEIN, K. A. von (1838) *Zum treuen Schäfer. Komische Oper in 3 Aufzügen*. Nach dem Französischen des Scribe und Saint-Georges, zur beibehaltenen Musik von Adam. Mainz: Schott.
- LICHTENSTEIN, K. A. von (1842) *Königin für einen Tag. Komische Oper in drei Aufzügen*. Nach dem Französischen des Scribe und Saint-Georges, zur beibehaltenen Musik von Adam. Mainz: Schott.
- MANSKY, M. (2022) *Ökonomien der Parodie am Wiener Vorstadttheater. Unterhaltungsdramatik in politischen und sozioökonomischen Krisenzeiten (1813-1830). Studie und kritische Edition*. Hannover: Wehrhahn Verlag. (*Fra Diavolo*: pp. 369-412).
- MEISL, K. (1826) *Die schwarze Frau. Parodirende Posse mit Gesang in drei Aufzügen*. Manuscrits: ÖTM (Schw 245), WBR.
- MEISL, K. (1830) *Die geschwätzige Stumme von Nußdorf. Parodirende Posse mit Gesang in zwey Aufzügen vom Verfasser der Julerl*. Manuscrit: WBR (Ia 149453).
- MEISL, K. (1830) *Fra Diavolo oder Das Gasthaus auf der Strasse. Parodirende Posse mit Gesang in 3 Akten*. Manuscrits: ÖTM (CTh F22), WBR.
- NESTROY, J. (1986) *Sämtliche Werke: historisch-kritische Ausgabe. Stücke 6, Der Zauberer Sulphurelectrimagneticophosphoratus. Robert der Teuxel*. Walla, F., dir. Wien-München: Jugend und Volk, pp. 76-124 (Urfassung: pp. 125-148).
- NESTROY, J. (1998) *Sämtliche Werke: historisch-kritische Ausgabe. Stücke 16/II, Der Erbschleicher. Die Zusammengestoppelte Komödie*. Huish, L-A., dir. Wien: Deuticke, pp. 5-77.
- NOSKO, L. (1983) *Kultureinflüsse, Kulturbeziehungen, Wechselwirkungen österreichischer und französischer Kultur*. Wien-Köln-Graz: Böhlau.
- OBERMAIER, W. (1988) Zensur im Vormärz. In: *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848*. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, pp. 622-627.
- RITTER, K. A. ([1830]) *Die Stumme von Portici. Große Oper in 5 Aufzügen*. Text von Scribe und Delavigne. Musik von Auber. München: Hübschmann.
- RITTER, K. A. (1836 [1830]) *Fra Diavolo oder: Das Gasthaus von Terracina. Oper in drei Aufzügen von Scribe*. Musik von Auber. [S.l.]: Schüller.

- RUPRECHT, H.-G. (1976) *Theaterpublikum und Textauffassung. Eine textsoziologische Studie zur Aufnahme und Wirkung von Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum*. Bern-Frankfurt a.M.-München: Lang.
- SONNLEITNER, J. (2001) Sentimentalität und Brutalität. Zu Raimunds Komödienpoetik des Indirekten. In Dürhammer, I., Janke, P. dir. *Raimund. Nestroy. Grillparzer. Witz und Lebensangst*. Wien: Praesens, pp. 81-96.
- SCHNEIDER, H., WILD, N., dir. (1993) *La Muette de Portici. Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, pp. 137-192.
- SCRIBE, E. (1834, 1835, 1842) *Théâtre complet*. Vol. 6, 10, 14, 24. Paris: André.
- SCRIBE, E., VERNON DE SAINT-GEORGES, J.-H. (1839) *Le Fidèle Berger. Opéra-comique en trois actes*. Paris: Merchant.
- SPENDUL, T. (1965) *Ein Beitrag zur Geschichte der Parodie in Wien: Opernparodien 1800-1850*. Diss. Wien.
- WAGINGER, A. (2011) *Die schwarze Frau von Carl Meisl und Adolph Müller senior als Beispiel für eine Wiener Parodieoper*. Diplomarbeit Wien. Anhang Ib, pp. 1-50.
- WIMMER, S. (1984) *Vorlagenbearbeitung, Studien zur Wiener Komödie 1800-1860*. Diss. Wien, vol. 1.
- YATES, W. E. (1972) *Johann Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Résumé

Considérant la traduction comme une action sociale dans un champ social, l'article étudie l'influence du contexte institutionnel (censure, théâtres), des conditions politiques, économiques et socio-culturelles sur les traductions et adaptations de livrets d'opéras de Scribe par les auteurs des scènes des faubourgs viennois dans les années 1820 à 1850. Il met au jour certaines spécificités, comme la suppression du cadre historique et politique, la modification d'aspects religieux et moraux, mais aussi la critique (indirecte) de la situation politique, socio-économique et littéraire. Les adaptations de livrets d'opéras de Scribe ont ouvert la voie aux parodies littéraires de Meisl et de Nestroy, peut-être aussi à un *Volksstück* plus réaliste, voire didactique (Kaiser).

MOTS CLÉS : traduction, Scribe, théâtres des faubourgs, Vienne, XIX^e siècle

Summary

Viewing translation as a social action within a social field, this article explores how the institutional context (censorship, theatres), along with political, economic, and socio-cultural conditions, influenced the translations and adaptations of Scribe's opera librettos by authors from Viennese popular theatre between 1820 and 1850. It highlights specific features, such as the removal of the historical and political framework, the modification of religious and moral aspects, and the (indirect) critique of the political, socio-economic, and literary landscape. Adaptations of Scribe's opera librettos paved the way for the literary parodies of Meisl and Nestroy, and possibly for a more realistic, even didactic, *Volksstück* (Kaiser).

KEYWORDS: translation, Scribe, popular theatre, Vienna, 19th century