
*Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique
au XIX^e siècle*, dir. O. BARA et J.-Cl. YON

Valentina Ponzetto



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/31883>

DOI : [10.4000/studifrancesi.31883](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.31883)

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 août 2020

Pagination : 416-418

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Valentina Ponzetto, « *Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, dir. O. BARA et J.-Cl. YON », *Studi Francesi* [En ligne], 191 (LXIV | II) | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020, consulté le 16 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/31883> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.31883>

Ce document a été généré automatiquement le 16 septembre 2021.



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle, dir. O. BARA et J.-Cl. YON

Valentina Ponzetto

RÉFÉRENCE

Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle, dir. O. BARA et J.-Cl. YON, Presses Universitaires de Rennes, 2016, «Le Spectaculaire Arts de la scène», 478 pp.

- 1 Lit-on encore, joue-t-on encore Scribe? La réponse est plutôt négative. Ainsi Olivier Bara et Jean-Claude Yon reconnaissent-ils d'entrée de jeu que la postérité a été cruelle avec l'auteur qui fut pourtant le plus représenté, traduit et adapté de son siècle, et probablement aussi le plus prolifique. Les statistiques sont en effet impressionnantes: 425 pièces (sans compter les traductions et les adaptations), réparties entre genres musicaux (94 opéras-comiques, 30 opéras) et genres non musicaux, principalement comédies (32 pièces) et surtout vaudevilles (249 pièces). Actif de 1815 à 1860, élu à l'Académie française dès 1834, Scribe est le maître incontesté du vaudeville, dont il fait, avant Labiche et Feydeau, un genre capable «de croquer sur le vif les réalités morales, sociales, économiques du temps» (p. 8). Alexandre Dumas père ne s'y était pas trompé qui voyait chez son confrère un génie novateur et révolutionnaire, à l'origine d'une véritable métamorphose du genre: «M. Scribe a fait en 1816 [sic] la même révolution dans le vaudeville que celle que nous avons faite en 1830 dans le drame». Son héritage dans l'histoire du théâtre, quoique méconnu, n'est d'ailleurs pas des moindres. Comme rappellent les éditeurs du volume: «tant pour le vaudeville que pour la comédie, son influence est immense et tous les auteurs qui ont pratiqué ces genres en même temps que lui ou après lui ont été obligés de se définir par rapport à ses œuvres, de Labiche à Feydeau et d'Oscar Wilde à Ibsen» (p. 8). Son œuvre est tout aussi importante sur les scènes lyriques, où il sert de librettiste aux plus grands musiciens de son temps pour

des œuvres à très grand succès, qui tiennent parfois encore l'affiche sur les scènes d'aujourd'hui. Pour ne rappeler que les titres les plus connus, on rappellera les opéras-comiques *La Muette de Portici* (1828), *Fra Diavolo* (1830) et *Gustave III* (1833), en collaboration avec Auber, ou les grands opéras à la française: *Robert-le-diable* (1831) et *Les Huguenots* (1836), avec Meyerbeer, *Le Comte Ory* (1828) avec Rossini, *La Juive* (1835) avec Halévy, *Les Vêpres siciliennes* (1855) avec Verdi.

- 2 Dans le contexte actuel d'un renouveau d'intérêt pour l'histoire littéraire et pour des figures d'auteurs dramatiques majeurs du XIX^e siècle trop longtemps minorés par les canons scolaires tels que Labiche, Feydeau et Sardou, on ne pouvait rêver d'une meilleure équipe pour sortir Scribe d'un trop long oubli. Le présent volume, issu d'un colloque organisé en 2011 à l'occasion du 150^e anniversaire de la mort du dramaturge, a en effet réuni vingt-huit excellents chercheurs sous la houlette de l'historien Jean-Claude Yon, auteur dès 1994 d'une thèse sur Scribe lui-même (*Eugène Scribe, la fortune et la liberté*) et d'Olivier Bara, auteur de son côté d'une thèse d'études théâtrales à l'origine du volume *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen* (Georg Olms Verlag, 2001). Selon les déclarations d'intention des deux éditeurs scientifiques, le volume se propose «d'éclairer la créativité formelle de Scribe, maître de la scène théâtrale et lyrique de son temps, mais aussi d'observer l'étendue de son rayonnement avant de comprendre les causes de sa délégitimation artistique» (p. 7) Fidèle à ce but, la très riche matière présentée s'articule en trois sections correspondantes, consacrées respectivement à l'esthétique de l'œuvre de Scribe, à sa réception et son rayonnement en France et à l'étranger au XIX^e siècle et à sa fortune jusqu'à nos jours.
- 3 La première partie, «Formes, thèmes, écritures», s'attache à étudier le corpus de Scribe dans les textes et sous toutes ses formes, en mettant en valeur l'approche du dramaturge aux différents genres théâtraux et musicaux et ses apports personnels, thématiques comme formels, au renouveau des différentes scènes. La place d'honneur revient bien sûr au vaudeville. En ouverture Violaine HEYRAUD, spécialiste de Feydeau, analyse *Les surprises de l'intrigue dans le vaudeville scribien* (pp. 21-32) ou plutôt dans un échantillon composé de deux «folies-vaudevilles» et de deux «comédies-vaudevilles», montrant comment la structure de l'intrigue, son plan et son agencement bien calibrés, ménageant le suspens et les gradations d'intérêt, constituent la marque de fabrique du vaudeville scribien, primant sur l'analyse ou le développement des personnages et parfois même sur la vraisemblance. Amélie CALDERONE étudie en revanche le genre de la «comédie-proverbe» qui a occupé une place réduite en termes chronologiques et productifs: 5 pièces, publiées entre 1829 et 1831 dans la «Revue de Paris» et destinées à la lecture (*Eugène Scribe et le proverbe dans la "Revue de Paris": comédies de mœurs d'un dramaturge moderne*, pp. 33-47). Dans ce corpus elle met en valeur l'art réussi d'observation critique et sans concession des mœurs du temps, rendue possible par la publication en revue qui permet d'échapper à la surveillance sévère de la censure théâtrale. Dans un autre domaine peu connu, *Scribe et le drame* (pp. 49-67), Sylvie VIELLEDENT passe en revue un petit répertoire assez varié, allant du mélodrame à grand spectacle au drame historique ou biographique (v. *Adrienne Lecouvreur*, 1849) en passant par le drame bourgeois, en montrant comment «Scribe se distingue ou se rapproche des romantiques» dans le genre qui représente leur fer de lance, «sans cesser d'être pour eux un contre-modèle» (p. 50). Le travail de Scribe librettiste est présenté par Arnold JACOBSSHAGEN (*Eugène Scribe, créateur du grand opéra romantique*, pp. 87-102) qui montre

l'apport fondamental du dramaturge à la réinvention du théâtre lyrique français du XIX^e siècle, avec la création du grand opéra dans sa conception multi-médiale, hautement spectaculaire, où il règne de manière omniprésente, comme montré par les très utiles tableaux récapitulatifs et statistiques. Plus discrète et sporadique, la contribution de Scribe au ballet est étudiée par Louis BILODEAU, qui voit dans notre auteur un précurseur du ballet romantique, puissant moyen d'expression surtout quand il se mêle à l'Opéra comme dans les cas de *La Somnambule* ou *La Muette de Portici* (*Scribe et le ballet*, pp. 103-113). Plutôt qu'à un genre c'est le rapport de Scribe à une institution, la Comédie-Française, qu'analyse Jacqueline RAZGONNIKOFF (*Scribe à la Comédie-Française: châteaux de cartes ou moitié de carotte...*, pp. 69-86), parcourant avec brio l'historique des rapports du dramaturge avec les comédiens français, pour lesquels bien souvent il «tricote sur mesure» avec un succès variable, de ses débuts très modestes et peu remarqués en 1822 aux succès de *Bertrand et Raton*, *Adrienne Lecouvreur* ou *Bataille des dames*, puis au déclin.

- 4 Une approche thématique et transversale, transgénérique, est proposée par Barbara T. COOPER, qui se penche *Sur quelques figures féminines dans le théâtre de Scribe* (pp. 115-129) pour conclure à un manque d'audace et d'originalité créative de l'auteur dans ce domaine, où il a plutôt tendance à faire confiance au talent et à la renommée de ses interprètes; et par Claudine GROSSIR, qui dans *Scribe: l'histoire en scène* (pp. 131-143) interroge la signification des articulations entre exigences dramaturgiques et références historiques, dont émerge surtout une volonté discrète d'actualisation, porteuse de messages politiques et idéologiques. Des aspects formels et génétiques sont abordés par les deux dernières interventions de cette partie. Manuela JAHRMÄRKER se penche sur *Quelques aspects du travail de Scribe comme auteur de la scène lyrique* (pp. 145-158) à partir d'une étude des manuscrits et des sources pour éclairer le cheminement génétique de l'idée première au livret achevé, les modalités de coopération avec les collaborateurs et pour proposer des éléments d'interprétation du déclin de la fortune du librettiste après 1850. Quant à Olivier BARA, avec *Scribe, un homme sans style?* (pp. 159-176), il soumet à vérification l'idée reçue depuis les années 1830 selon lesquelles Scribe serait un écrivain «dénué d'originalité et de singularité, écrivant dans une langue sans relief» et pleine d'incorrections (p. 159). Une analyse minutieuse de quelques traits de style (notamment le pronom familier «ça» et les trois points de suspension) l'amène à conclure que Scribe a en réalité cherché à forger «une langue proprement théâtrale, construite pour donner l'illusion de l'oralité dans son surgissement» (p. 175), incorrections et accidents de langage y compris.
- 5 Dans la deuxième partie, «Diffusion et réception critique», «sont étudiées la diffusion de l'œuvre de Scribe et sa réception critique, en France et dans le monde, en son temps ou juste après sa disparition» (p. 15). La présence écrasante et diffuse d'une manière vraiment capillaire de Scribe sur les scènes de banlieues et de province au XIX^e siècle est démontrée, statistiques à l'appui, par Malincha GERSIN (*Le répertoire de Scribe à Lyon au XIX^e siècle: toujours une pièce à l'affiche et une énigmatique statue équestre de Napoléon*, pp. 179-188) et Romuald FÉRET (*Scribe sur les petites scènes de banlieues et de province: un auteur presque consensuel*, pp. 189-201). Une étude sociologique des publics de la proche banlieue parisienne à la province rurale permet également à ce dernier d'avancer l'hypothèse qu'«en créant un théâtre consensuel et capable de séduire un public socialement polymorphe» Scribe aurait peut-être «inconsciemment contribué à une acculturation populaire et provinciale en permettant la réussite d'un théâtre léger,

bourgeois et parisien» (p. 201). L'étude de la réception de Scribe à l'étranger confirme son immense succès, même si les enjeux en sont différents et semblent tenir surtout au prestige d'une certaine image de la modernité esthétique et sociale représentée par Paris que Scribe semble incarner aux yeux des traducteurs, des dramaturges et du public en Allemagne (Andreas MÜNZMAY, «Paris et Scribe pour eux, c'est tout un»: le rôle de Scribe dans les répertoires théâtraux allemands, pp. 203-219), au Brésil (Denise SCANDAROLLI, *Le théâtre d'Eugène Scribe sur la scène de la Cour impériale brésilienne (1840-1848)*, pp. 237-247) et dans les pays scandinaves, où Antoine GUÉMY montre qu'il a exercé une influence directe ou indirecte sur les principaux dramaturges tels Ibsen, Björnson ou Strindberg et peut-être même sur Lars Norén ou Ingmar Bergman (*L'influence de Scribe dans les pays scandinaves*, pp. 221-235). En prolongement des succès de Scribe à l'étranger, Delphine GLEIZES étudie la fortune de Scribe au cinéma (pp. 249-263) en France, en Italie et aux États-Unis, en lisant respectivement dans les trois contextes une dimension patrimoniale, signe de légitimation d'un certain répertoire français, des adaptations renouant avec les sources du patrimoine populaire, et des transformations génériques visant à rentrer dans les moules hollywoodiens.

- 6 Quatre contributions rendent compte de la réception du répertoire scribien par la critique et la littérature de la fin du XIX^e siècle, très sévère et réductrice dans le cas de Gautier présenté par Patrick BERTHIER (*Gautier face à Scribe*, pp. 265-278), plus favorable chez Sarcey, qui fait de Scribe et de son modèle de «pièce bien faite» le mètre-étalon pour juger la production de son temps et qui se fend d'un vaudeville parodique et métathéâtral mettant en scène l'auteur lui-même: *Les Trois Scribes, ou Quatre duels et un gendarme* (Jean HARTWEG, *Scribe et Sarcey*, pp. 279-290). Force est de constater qu'à la fin du siècle Scribe est en train de tomber dans l'oubli, comme le démontre la presque totale absence de célébration lors du centenaire de sa naissance dont fait état Patrick BESNIER (*Oublier Scribe? Le centenaire de 1891*, pp. 291-299), si ce n'est peut-être pour l'héritage qu'il laisse à Sardou. Malgré les nombreuses différences qu'Aline MARCHADIER évalue et nuance dans son intervention judicieusement placée sur le mode interrogatif (*Victorien Sardou, héritier de Scribe?* pp. 301-315), la postérité a fini par créer un binôme obligé Scribe-Sardou, «devenue synonyme d'une dramaturgie creuse, toute de charpente habile et d'artifices usés, dénuée de style comme d'idéologie» (p. 302)
- 7 La troisième partie, «Scribe dans l'histoire», se propose comme logique prolongement de réévaluer «la place de Scribe dans l'histoire culturelle et littéraire». Un premier angle d'analyse est celui des modes de sociabilité et de positionnement dans le champ littéraire. Avec *Scribe, un camarade barbiste* (pp. 319-331), Evelyne THOUVENOT replace l'auteur dans le cercle des anciens élèves du collège Sainte-Barbe, qu'il représente dans son roman *Maurice*, tandis que David DELPECH retrace les dix dernières années de sa vie, dans le nouveau contexte politique, esthétique et social du Second Empire, où il passe lentement de mode (*Eugène Scribe, une célébrité à l'épreuve du Second Empire*, pp. 333-344). Romain PIANA s'intéresse à l'image de Scribe au sens iconographique du terme: bustes, portraits, une unique photographie de Nadar (voir le cahier iconographique hors texte), relevant d'«une véritable posture académique et bourgeoise» (p. 347) un peu monumentale et figée, qui atteste d'«une préoccupation mesurée mais effective» (p. 358) du dramaturge pour son image publique et posthume (*Scribe et l'image: de l'Académie au Panthéon?*, pp. 345-359). Dressant le portrait d'un Scribe moderne et entrepreneur, particulièrement apte à naviguer dans un monde où la création artistique devient une industrie, *Eugène Scribe, un écrivain consacré face à*

l'industrialisation du marché de l'édition (pp. 361-374) de Jean-Yves MOLLIER retrace son rapport aux maisons d'éditions à travers l'analyse des types de contrats passés tour à tour avec les différents éditeurs, et Marie-Pierre ROOTERING évoque son engagement en faveur de la reconnaissance de la propriété artistique et des droits d'auteur au sein de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, dont il fut l'un des membres fondateurs (*Eugène Scribe à la Société des Auteurs: un bourgeois philanthrope*, pp. 375-385). Son choix de regarder la création littéraire comme une profession le porte par contre à dédaigner une sociabilité littéraire «vocationnelle» typique des artistes du XIX^e siècle, celle des cercles, cénacles, salons et reconnaissance par les pairs, comme démontré par Vincent LAISNEY, qui oppose à un mode de sociabilité organisé en «sectes ritualisées» un nouveau mo(n)de d'«associations réglementées», comme la SACD (*Scribe, etc. Sociabilités professionnelles versus sociabilités vocationnelles*, pp. 387-395). L'image des artistes est pourtant finalement très valorisante dans l'œuvre de Scribe, qui joue avec les stéréotypes tantôt pour les reprendre tout en s'en moquant, tantôt pour les renverser en montrant la dure réalité de la vie des artistes, «producteurs culturels» en quête d'indépendance et de liberté, comme le démontre Jean-Claude YON («*Le talent est aussi une noblesse*»: *les artistes dans l'œuvre de Scribe*, pp. 397-411). Inversement, les romanciers du XIX^e siècle ont été plutôt *scribophobes* comme le montre Agathe NOVAK-LECHEVALIER en suivant à la trace les mentions du dramaturge et l'image qu'elle véhicule dans un vaste corpus romanesque (*De la construction stratégique d'un cliché: Scribe vu par les romanciers*, pp. 413-427).

- 8 Les deux dernières contributions dressent en quelque sorte un bilan des lourdes conséquences de cette *scribophobie* qui a relégué l'auteur aux oubliettes de l'histoire littéraire. À partir des jugements de Nerval, Sainte-Beuve et Stendhal, Michel BRIX note que la «faute» de Scribe est sans doute à chercher «dans sa marginalité vis-à-vis du romantisme», dont il devrait en revanche logiquement représenter, avec Musset, l'art de la comédie. Il incarne donc le cas d'*Une page à réécrire dans l'histoire du théâtre en France* (pp. 429-438), celle de la comédie romantique. Enfin Florence NAUGRETTE, à partir d'un dépouillement extensif de manuels scolaires, histoires littéraires et échantillons de conférences et critiques théâtrales, expose les raisons éthiques, esthétiques, techniques, stylistiques, psychologiques, morales et philosophiques qui ont déterminé une mise à l'écart progressive de *Scribe dans les manuels scolaires et les histoires littéraires* (pp. 439-450), jusqu'à sa totale disparition. Jugé comme un «faiseur», «inclassable» selon les catégories académiques qui ressentent le besoin de classer les auteurs par genres et mouvements littéraires, et qui plus est sans une solide fortune scénique, Scribe peine encore à y trouver sa place.
- 9 Les différentes approches critiques de cet excellent volume dressent un bilan très complet de la production scribienne et de sa place dans le contexte artistique, culturel, esthétique et même économique de son temps. Elles présentent un tableau nuancé et critique des idées reçues sur l'auteur, en expliquant leurs origines et les raisons de leur persistance, tout en les rectifiant en partie. Il reste à voir si cette belle entreprise sera suffisante pour que, selon le souhait des auteurs, «légitimité et dignité» soient rendues au génie comique du dramaturge.