

Introduction

Si la postérité lui a été cruelle, Eugène Scribe (Paris, 24 décembre 1791-20 février 1861) fut l'auteur dramatique le plus populaire et le plus joué du XIX^e siècle, non seulement en France mais encore dans le monde entier, remportant un succès universel comparable, au siècle suivant, à celui d'un Chaplin ou d'un Spielberg. Durant des décennies, ses pièces furent jouées, traduites, adaptées sur tous les continents et applaudies aussi bien par le grand public que par la haute société, au théâtre comme dans les salons. La carrière de Scribe est particulièrement longue : il a donné sa première pièce en 1810, remporté son premier succès en 1815 et continué à écrire sans interruption jusqu'à sa mort, en 1861. Le résultat de ce « demi-siècle de production perpétuelle » (Paul de Saint-Victor¹) est un répertoire qui atteint le chiffre extraordinaire de 425 pièces, réparties principalement entre quatre genres : le vaudeville (249 pièces), l'opéra-comique (94 pièces), la comédie (32 pièces) et l'opéra (30 pièces). Cette production pourrait être celle d'un simple faiseur. Or, chacun de ces quatre genres a été profondément renouvelé par Scribe, inventeur de sujets et de formes, dont le répertoire constitue de ce fait un maillon essentiel dans l'histoire du théâtre occidental. L'ambition du présent ouvrage est 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.

Jalons d'une carrière

C'est dans le vaudeville que Scribe a fait ses débuts et c'est en révolutionnant ce genre jugé alors mineur qu'il a perfectionné la formule de la « pièce bien faite »,

• 1 – *La Presse*, n° du 25 février 1861, feuilleton de Paul de Saint-Victor.

héritée de Beaumarchais. En 1815, *Une nuit de la garde nationale* impose d'un coup Scribe comme le meilleur vaudevilliste du moment, capable de croquer sur le vif (avant Balzac, qui se souviendra de la leçon) les réalités morales, sociales, économiques du temps. Alexandre Dumas père a compris ce génie novateur dans l'art de l'intrigue, capable de donner forme et sens à la nouvelle « comédie-vaudeville » : « M. Scribe a fait en 1816 [sic] la même révolution dans le vaudeville que celle que nous avons faite en 1830 dans le drame². » À la fin de 1820, le Théâtre du Gymnase-Dramatique est spécialement ouvert pour accueillir son répertoire. Contournant la législation théâtrale en vigueur, la nouvelle salle, qui obtient en 1824 la protection de la duchesse de Berry et devient le « Théâtre de Madame », permet à Scribe d'exercer dans les années 1820 une domination telle sur l'art dramatique que, par sa seule puissance, il parvient en 1829 à imposer aux directeurs de théâtre la création de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (dont Beaumarchais avait eu l'idée). Son implication dans l'évolution du statut juridique de l'écrivain dramatique est ainsi décisive, comme sa contribution à la réflexion sur la liberté de création et sur la propriété artistique au XIX^e siècle.

Après 1830, Scribe, sans abandonner le vaudeville, cherche à conquérir la Comédie-Française. En 1833, les cinq actes de *Bertrand et Raton ou l'Art de conspirer* remportent un triomphe en dévoilant les dessous de la révolution de 1830. La pièce démontre la capacité de Scribe à renouveler la grande comédie grâce à son « métier » de vaudevilliste et au regard ironique qu'il porte sur la société. Ce succès lui vaut une élection à l'Académie française l'année suivante. En 1837, avec *La Camaraderie* (pièce d'abord interdite par la censure), Scribe livre une satire audacieuse des cénacles romantiques et des mœurs politiques. *Le Verre d'eau*, en 1840, illustre avec brio la théorie des petites causes et des grands effets tandis que, l'année suivante, *Une chaîne* démontre la suprématie de Scribe dans la comédie de mœurs. Les vingt-quatre pièces qu'il fait jouer à la Comédie-Française entre 1822 et 1859 – parmi lesquelles *Adrienne Lecouvreur* (1849) et *Bataille de dames* (1851) – font de Scribe l'auteur contemporain le plus joué sur cette scène au XIX^e siècle. 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.

Parallèlement à sa carrière dans les théâtres dramatiques, Scribe règne également sur les théâtres lyriques de son temps. Le grand musicologue autrichien Eduard Hanslick a écrit à son propos : « Scribe n'était pas musicien ; il ne jouait d'aucun

• 2 – Alexandre DUMAS, *Souvenirs dramatiques*, Paris, Calmann Lévy, nouvelle édition, 1881, p. 140.

instrument et n'a certainement jamais reçu une leçon de chant. Malgré cela, on doit voir en lui un grand créateur musical. Il a, en effet, possédé le premier, et pour ainsi dire de façon unique, le génie des situations dramatiques qui ouvrent de nouvelles voies à la musique tout en recevant de celle-ci toute leur valeur³. » Dans les années 1820, Scribe s'impose à l'Opéra-Comique, notamment grâce au triomphe en 1825 de *La Dame blanche*, avec Boieldieu. En janvier 1823, *Leicester* inaugure brillamment sa longue et fructueuse collaboration avec Daniel François Esprit Auber, de neuf ans son aîné. *La Muette de Portici* (1828), *Fra Diavolo* (1830), *Gustave III* (1833), *Le Domino noir* (1837), *Hajdée* (1847), *Manon Lescaut* (1856) sont, parmi d'autres, le fruit de cette exceptionnelle complicité créatrice.

À la salle Favart, une quarantaine de musiciens ont travaillé avec Scribe. En décembre 1860, peu avant sa mort, ce dernier ouvre les portes de l'Opéra-Comique à Offenbach en écrivant pour lui le livret de *Barkouf*. Cet exceptionnel instinct musical qui fait que ses livrets sont, selon l'expression du compositeur Zimmerman, « de la musique commencée⁴ », Scribe le met également à profit dans le domaine de l'opéra, avec tout autant de créativité. C'est avec Auber qu'il invente la formule du « grand opéra à la française » dont *La Muette de Portici* est en février 1828 la première illustration. Le genre n'atteint cependant sa pleine expression qu'avec les quatre opéras écrits avec Meyerbeer : *Robert-le-diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) et *L'Africaine* (1865), doublement posthume. À l'Opéra, Scribe travaille avec treize musiciens, parmi lesquels Rossini (*Le Comte Ory*, 1828), Halévy (*La Juive*, 1835), Donizetti (*La Favorite*, 1840), Gounod (*La Nonne sanglante*, 1854) et Verdi (*Les Vêpres siciliennes*, 1855). Dans ses livrets d'opéra d'inspiration fantastique ou historique, il manifeste un sens de la tragédie, de la couleur locale et du grandiose que ses vaudevilles ne pouvaient laisser soupçonner. Incontestablement, et même de l'avis de ses détracteurs, Scribe est le meilleur librettiste de son époque.

Celui à qui Verdi écrivait en 1852 pour lui témoigner « le respect et l'admiration que l'on doit à [son] génie, à [ses] ouvrages⁵ », est donc une figure essentielle du paysage culturel européen du XIX^e siècle. Les attaques répétées qu'il a dû essuyer (sur la fortune gagnée avec sa plume, sur la médiocrité de son style, sur sa supposée incapacité à se comporter en artiste, sur ses nombreux collaborateurs, etc.) ont certes fait pâlir son étoile de son vivant même, au moins à Paris, mais leur violence

• 3 – Eduard HANSLICK, *Der modern Oper*, t. III : *Aus dem Operleben der Gegenwart*, Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1889, p. 182-183 (traduction de Jean-Claude Yon).

• 4 – Cité par Jean-Claude YON, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, A. G. Nizet, 2000, p. 200. L'expression est utilisée par Zimmerman en 1850.

• 5 – Papiers Scribe, Bibliothèque nationale de France, N. A. Fr. 22552, f. 200-201, lettre de Verdi à Scribe, le 26 juillet 1852.

témoigne également de l'empire dramatique que Scribe avait su conquérir grâce à son répertoire, abondant et varié. La redécouverte de ce répertoire, à l'œuvre au sein de la recherche universitaire, préfigure-t-elle son retour sur les planches ?

Un renouveau critique

Scribe, il est vrai, n'a jamais été totalement négligé par la littérature critique⁶. À la fin du XIX^e siècle, les commentateurs les plus perspicaces savent encore tout ce qu'il a apporté aux auteurs qui l'ont suivi, y compris ceux qui pratiquent des formes de théâtre *a priori* bien éloignées du sien. C'est avec pertinence que René Doumic intitule en 1893 un de ses ouvrages *De Scribe à Ibsen*⁷. John-Davis Batchelder étudie en 1909 *Adrienne Lecouvreur*⁸ tandis que le chanoine Lecigne propose trois ans plus tard un panorama général de son œuvre⁹. Peu après leur dépôt à la Bibliothèque nationale de France, les papiers Scribe font l'objet d'une exploitation partielle par Paul Bonnefon, en 1920 et 1921, dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*¹⁰. Au tournant du siècle, Charles-Marc Des Granges s'impose comme un des meilleurs analystes du théâtre de Scribe tant dans son volume *La Comédie et les mœurs sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*¹¹ que dans les notices que, plus tardivement, il consacre à *Bertrand et Raton* et au *Verre d'eau* dans la collection des « classiques pour tous » chez Hatier en 1921 et 1922. Cette présence chez les « petits classiques » est une consécration à laquelle s'ajoute, en 1924, la parution d'une thèse américaine, celle de Neil-Cole Arvin¹². L'après Première Guerre mondiale marque bel et bien un renouveau de l'intérêt pour Scribe, ce dont témoigne la réédition par Joachim Rolland de son ouvrage de 1912¹³. Mais Bonnefon et Arvin n'ont guère de successeurs. Le fin

• 6 – Nous reprenons ici en partie les pages 308-310 de l'ouvrage de Jean-Claude YON sur Scribe cité à la note 4.

• 7 – René DOUMIC, *De Scribe à Ibsen, causeries sur le théâtre contemporain*, Paris, Librairie Paul Delaplane, 1893.

• 8 – John-Davis BATCHELDER, *Un détail technique dans un drame d'Éugène Scribe, Adrienne Lecouvreur et les influences de 1848*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1909.

• 9 – Chanoine C. LECIGNE, *Scribe et son théâtre*, Arras, H. Lanthier, 1912.

• 10 – Paul BONNEFON, « Scribe sous l'Empire et sous la Restauration, d'après des documents inédits », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, juillet-septembre 1920, t. XXVII, p. 321-370 ; « Scribe sous la monarchie de Juillet, d'après des documents inédits », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1921, t. XXVIII, p. 60-69 et 241-260.

• 11 – Charles-Marc DES GRANGES, *La Comédie et les mœurs sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815-1848)*, Paris, A. Fontemoing, 1902.

• 12 – Neil-Cole ARVIN, *Eugène Scribe and the French theater (1815-1860)*, Cambridge, Harvard University Press, 1924.

• 13 – Joachim ROLLAND, *Les Comédies historiques et politiques d'Éugène Scribe*, Paris, Sansot et C^{ie}, 1912 et Paris, Bibliothèque d'histoire du théâtre, 1933.

connaisseur de l'histoire théâtrale qu'est pourtant Maurice Descotes, par exemple, reprend tous les préjugés des romantiques contre Scribe dans son histoire du public de théâtre publiée en 1964¹⁴. À l'étranger, le discours est plus clément. Hans-Georg Ruprecht publie en 1976 la thèse qu'il a consacrée onze ans plus tôt au succès de Scribe sur les scènes allemandes¹⁵. L'Américain Douglas Cardwell et surtout le Britannique Colin Duckworth étudient Scribe sans *a priori*. L'activité de librettiste du prolifique auteur bénéficie du regain d'intérêt pour la production lyrique du XIX^e siècle manifesté par les musicologues, ce qu'illustrent en 1970 la thèse de Karine Pendle¹⁶ et, plus récemment, les éditions critiques des opéras de Giacomo Meyerbeer entreprises en Allemagne, ainsi que la monumentale édition des brouillons de livrets de Scribe réalisée par Manuela Jahrmärker¹⁷. Étudié dans le monde anglo-saxon¹⁸ et dans le monde germanique¹⁹, Scribe reste mal aimé par les milieux universitaires français jusqu'aux années 1990. En 1994, Jean-Claude Yon, l'un des deux signataires de cette introduction, soutient à l'université Paris 1 sa thèse d'histoire contemporaine intitulée « Eugène Scribe, la fortune et la liberté », basée sur l'exploitation systématique des papiers Scribe conservés à la Bibliothèque nationale de France²⁰. Quatre ans plus tard, Oliver Bara, le second signataire de cette introduction, soutient à l'université Paris 3 une thèse d'études théâtrales intitulée « Le théâtre de l'Opéra-Comique entre 1822 et 1827 : la difficile recherche d'un genre moyen » dans laquelle Scribe, en tant que librettiste réformateur de l'opéra-comique, occupe une place centrale²¹. Depuis ces deux

• 14 – Maurice DESCOTES, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964, p. 273-304.

• 15 – Hans-Georg RUPRECHT, *Theaterpublikum und Textauffassung. Eine textsoziologische Studie zur Aufnahme und Wirkung von Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum*, Francfort, Peter Lang 1976. Ce travail a été poursuivi par Andreas MÜNSMAY, *Musikdramaturgie und Kulturtransfer. Eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart*, Schliengen, Forum Musikwissenschaft 5, 2010.

• 16 – Karin PENDLE, *Eugène Scribe and the French Opera in nineteenth century*, thesis, university of Illinois, 1970. Sur ce sujet, citons aussi Gabriele HUBER, *Eugène Scribe's Libretti für die Grand Opéra*, thèse de l'université de Vienne, 1989.

• 17 – Manuela JAHRMÄRKER, *Die Libretto-und Opernwerkstatt Eugène Scribe. Edition der Werkpläne, 1815-1865*, 4 vol., Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015. On ne saurait trop insister sur le magistral travail que représentent les 2325 pages de cette édition.

• 18 – Voir Helene KOON et Richard SWITZER, *Eugène Scribe*, Boston, Twayne Publishers, 1980.

• 19 – Voir Anne STEINMETZ, *Scribe, Sardou, Feydeau. Untersuchung zur französischen Unterhaltungskomödie im 19. Jahrhundert*, Francfort, Peter Lang, 1984. Citons aussi les travaux de Noaka Iki, notamment sur les romans-feuilletons de Scribe. La production romanesque de Scribe reste largement à étudier.

• 20 – Cette thèse a été publiée : Jean-Claude YON, *Eugène Scribe...*, *op. cit.* Ironie du sort quand on se souvient de l'attitude des romantiques par rapport à Scribe, cet ouvrage a reçu le grand prix d'histoire du romantisme 2000 de la Maison de Chateaubriand.

• 21 – Élargie aux années 1814-1830, cette thèse a été publiée : Olivier BARA, *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2001.

thèses – qu'on nous permettra de qualifier de « pionnières » –, Scribe a profité du vaste ensemble de travaux consacrés durant ce dernier quart de siècle à l'histoire des spectacles au XIX^e siècle, tant en histoire culturelle qu'en lettres modernes, musicologie, histoire de l'art, études théâtrales, etc. Il n'est plus un inconnu pour quiconque s'intéresse à la vie culturelle européenne du XIX^e siècle.

Il a semblé que le 150^e anniversaire de la mort de Scribe²² offrait une bonne occasion pour mesurer la place que lui accorde de nos jours la recherche universitaire. Le présent ouvrage s'inscrit de surcroît dans la lignée des grands colloques monographiques consacrés ces dernières années à quelques auteurs dramatiques majeurs du XIX^e siècle : Victorien Sardou²³, Georges Feydeau²⁴ et Eugène Labiche²⁵. La situation de Scribe en 2016, au moment où paraît ce volume, reste toutefois ambiguë. Son répertoire dramatique est toujours oublié. *La Tragédienne amoureuse*, une adaptation d'*Adrienne Lecouvreur* dans le cadre d'un atelier d'interprétation dirigé par Michel Fau au Conservatoire national d'art dramatique, avait pourtant démontré, en décembre 2009, l'efficacité scénique de Scribe. Il est regrettable que cette tentative n'ait pas encouragé metteurs en scène et directeurs de salle à « oser » monter du Scribe. Du côté du répertoire lyrique et chorégraphique, la situation est meilleure et, désormais, des « raretés » sont programmées. La production de *Marco Spada* – le ballet de 1857 – montée par le Bolchoï dans la reconstitution de Pierre Lacotte a fait l'objet d'un DVD en 2014. Grâce au travail de Karl Leich-Galland, *La Juive* est en passe de réintégrer le répertoire courant des théâtres lyriques. Il en va de même pour les ouvrages nés de la collaboration de Scribe et Meyerbeer. La programmation audacieuse de Jérôme Deschamps à l'Opéra-Comique a permis de revoir sur scène *Fra Diavolo* en 2009 et *La Muette de Portici* en 2012. *Le Concert à la cour* a été remonté par le Conservatoire à rayonnement régional de Paris en 2011 tandis que la compagnie des Frivolités parisiennes a remonté en 2013 *L'Ambassadrice* d'Auber et *Le Guitarrero* d'Halévy en 2015. Scribe, cependant, n'a pas encore regagné une pleine légitimité. Un seul exemple suffira à le montrer. Dans sa récente biographie de Charles Dickens, Jean-Pierre

• 22 – Cet anniversaire a été inscrit au calendrier des célébrations nationales du ministère de la culture – fait à ne pas négliger pour un auteur aussi souvent délégitimé que Scribe.

• 23 – Guy DUCREY (dir.), *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2007 ; Isabelle MOINDROT (dir.), *Victorien Sardou. Le théâtre et les arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

• 24 – Violaine HEYRAUD (dir.), *Feydeau, la plume et les planches*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2014. On consultera aussi : Violaine HEYRAUD, *Feydeau, la machine à vertiges*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

• 25 – Colloque du bicentenaire d'Eugène LABICHE « Les Mondes de Labiche », du 8 au 10 octobre 2015, organisé par Olivier Bara, Violaine Heyraud et Jean-Claude Yon. Actes à paraître aux Presses Sorbonne nouvelle.

Ohl s'étonne de l'admiration du grand écrivain anglais pour Scribe et de l'amitié qui liait les deux hommes. Il y voit la preuve d'un « goût littéraire disparate et pas toujours très sûr » et réduit l'auteur français à un « pathétique théâtral aujourd'hui bien démodé²⁶ ». On ne saurait admirer Scribe, *a fortiori* quand on est un génie littéraire...

Présentation du volume

Le présent ouvrage est issu d'un colloque international organisé du 14 au 17 juin 2011 à l'occasion du 150^e anniversaire de la mort de l'un des maîtres de la scène théâtrale et lyrique du XIX^e siècle. Au Théâtre des Célestins et aux Archives municipales de Lyon, à l'Opéra-Comique et à l'université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, vingt-huit chercheurs ont étudié la diffusion et la réception de l'œuvre de Scribe, son inscription dans la culture et la littérature de son siècle, sa dramaturgie comme sa refonte des genres dramatiques et lyriques. Ce sont les actes de ce colloque, complétés par deux nouvelles études, que nous publions ici²⁷.

La première partie explore les formes modelées et les thèmes abordés par Eugène Scribe au fil de sa carrière et se propose d'analyser ses procédés d'écriture comme son style. Violaine Heyraud, grande spécialiste de l'œuvre de Feydeau, rappelle que Scribe fut le premier à ennoblir le vaudeville, élevé par lui à la dignité dramatique grâce au rapprochement opéré avec la comédie de mœurs ou d'intrigue. Celle-ci s'est trouvée à son tour transformée grâce à l'hybridation des genres pratiquée par l'auteur attiré du Théâtre du Gymnase, actif aussi à la Comédie-Française. Sur les scènes secondaires comme dans les théâtres principaux, le génie de Scribe a consisté à réinventer, après Beaumarchais et Picard, l'art de surprendre ses contemporains par l'agencement savant d'effets de surprise. Dans la folie-vaudeville comme dans la comédie, un « plaisir intellectuel » est ainsi offert aux spectateurs. Scribe s'est également illustré dans le genre de la comédie-proverbe : Amélie Calderone étudie cette part peu connue de sa production, d'abord réservée aux pages de la *Revue de Paris* entre 1829 et 1831. Le vaudevilliste et librettiste en vogue est ici reconnu dans sa capacité à scruter la société contemporaine et à tracer de petits tableaux de mœurs modernes. C'est la « modernité » de Scribe, célébrée en son temps par Sainte-Beuve ou Stendhal, qui se révèle ainsi : son aptitude à saisir en de fines esquisses « une réalité sociale mouvante et nouvelle ». La publication en revue lui permet de

• 26 – Jean-Pierre OHL, *Charles Dickens*, Paris, Gallimard, 2011, p. 157.

• 27 – Qu'on nous permette encore de signaler, sur un plan plus personnel, combien est particulière, pour les deux signataires de cette introduction, l'expérience consistant à organiser un colloque puis à préparer un volume sur un auteur qui fut, pour l'un, le sujet même de sa thèse et, pour l'autre, l'un des principaux protagonistes de sa thèse sur l'Opéra-Comique.

contourner la censure théâtrale et de s'élever à une plus haute vérité dans la peinture satirique des travers sociaux et politiques de son époque. Comme ses proverbes, les drames composés par Scribe sont peu connus. Sylvie Vielledent examine la création dans le genre sérieux de l'auteur de *Dix Ans de la vie d'une femme*. N'est-ce pas dans ce genre que Scribe se rapproche le plus des romantiques « sans cesser d'être pour eux un contre-modèle » et qu'il approfondit son talent de librettiste ?

Complétant l'exploration de la création théâtrale scribienne, Jacqueline Razgonnikoff passe en revue l'ensemble des pièces composées pour la Comédie-Française, de *Valérie* en 1822, pour M^{lle} Mars, à *Rêves d'amour* en 1859, en passant par *Adrienne Lecouvreur* écrite en 1849 pour Rachel. Les vingt-quatre pièces entrées au répertoire du Théâtre-Français ont connu une fortune inégale, certaines comme *Le Verre d'eau* demeurant vivantes à la scène au xx^e siècle (la dernière reprise, en 1976, ayant connu un grand succès). Toutes étaient écrites pour mettre en valeur le talent des Comédiens-Français, et pour séduire le regard des spectateurs par les décors de « jolis salons » déployés sur le plateau et les toilettes arborées par les actrices.

Les contributions de Scribe au répertoire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique ont été décisives. Arnold Jacobshagen évalue très précisément la part prise par le librettiste à l'invention du grand opéra romantique. Une définition ouverte de ce genre « multi-médial », avec lequel apparaît une conception moderne, unificatrice, de la mise en scène, révèle l'apport fondamental de Scribe : exerçant un monopole sur les livrets d'opéra en 5 actes, il contribue magistralement à la réinvention du théâtre lyrique français au xix^e siècle. Son influence, certes plus modeste, est néanmoins importante dans le domaine du ballet, surtout lorsque Scribe l'insère – *l'imbrique* même – dans la dramaturgie du grand opéra. Louis Bilodeau éclaire aussi tout le jeu de reprise et de remaniement des sujets et des œuvres entre les scènes parlée, chantée ou dansée.

Deux études proposent une approche thématique de la production de Scribe abordée de façon transversale. Barbara T. Cooper examine quelques figures féminines dessinées et animées par l'auteur de *Bataille de dames*. Si l'audace morale ne caractérise pas toujours ses portraits féminins, le dramaturge a offert à ses actrices des figures d'un puissant relief, telle Adrienne Lecouvreur destinée à Rachel. C'est à la mise en scène de l'histoire dans le théâtre scribien que s'attache Claudine Grossir. Plus dramaturge qu'historien ? Des comédies aux grands opéras, l'histoire est certes prétexte à intrigues et déploiements spectaculaires. Néanmoins, une vision historique se dégage de ces œuvres où s'articulent petits effets et grandes conséquences, vision porteuse d'une signification politique faite de modération et de tolérance.

Les deux dernières études de la première partie envisagent le travail de composition et d'écriture de Scribe. Manuela Jahrmärker se penche sur les manuscrits

conservés (concernant 84 ouvrages lyriques) pour cerner le cheminement de l'idée originelle jusqu'au livret achevé, comprendre le moindre succès des ouvrages de Scribe après 1850 et saisir la répartition des tâches instaurée avec les collaborateurs. Olivier Bara pose la question du style dont Scribe, selon une longue et abondante réception critique, serait dépourvu : incorrection de la langue, ou défaut de personnalité dans l'écriture ? À moins que l'écrivain Scribe ne s'efface pour forger une langue proprement dramatique en quête d'expressivité, créant pour son public l'illusion de l'oralité spontanée.

Dans une deuxième partie 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. Malincha Gersin confirme, par des études statistiques, la place écrasante des œuvres de Scribe, des « petits » vaudevilles aux grands opéras, dans le répertoire des scènes de province ; elle révèle aussi que l'auteur était actif, jusqu'à Lyon, dans la production de pièces de circonstance. Joué par les troupes ambulantes, Scribe nourrit aussi le répertoire des scènes de banlieue : connu du public comme « auteur comique », il est, selon Romuald Féret, le « gage pour tous les directeurs de remplir leurs propres caisses ». Cela contribue-t-il à faire de Scribe un auteur « populaire », au sens sociologique du terme ? Ou est-ce comme auteur consensuel qu'il a marqué les esprits et forgé les imaginaires de son temps ?

À l'étranger, la situation est à la fois proche et dissemblable. Selon l'étude d'Andreas Münzmay, la position de Scribe sur les scènes allemandes est prépondérante et « reflète fidèlement la position occupée [...] à Paris ». Toutefois, ses œuvres sont données en traduction, voire adaptées. Surtout, le succès de Scribe éclaire une certaine conception de la modernité, esthétique et sociale – une modernité identifiée à Paris et célébrée jusque dans les cours royales et grand-ducales. Tout aussi considérable qu'en Allemagne a été le nombre de pièces de Scribe traduites ou adaptées en Scandinavie. Selon Antoine Guémy, l'influence esthétique et morale exercée par le théâtre de Scribe sur Ibsen, Björnson ou Strindberg (peut-être même sur Lars Norén ou Ingmar Bergman) est indirecte, voire « inconsciente », et passe par des « chaînons intermédiaires ». Hors de l'Europe, au Brésil (cas étudié par Denise Scandarolli), le théâtre de Scribe est filtré dans sa réception par une « idéalisation de la vie de cour, véhiculée par la littérature et par la presse », tout en étant conditionné dans sa compréhension par « les réalités de la vie à Rio ».

Une telle diffusion internationale « des » théâtres de Scribe, tous genres confondus, explique sa fortune au cinéma – prolongement de son succès scénique au XIX^e siècle. Jouée partout, ou presque, l'œuvre mondialisée de Scribe devient un puissant révélateur des sociétés, des mœurs et des cultures particulières. Delphine Gleizes décele quant à elle dans le répertoire filmique « scribien » un « tropisme américain et italien dès les débuts du cinéma », tandis que la dimension

patrimoniale apparaît surtout dans la production française. Le devenir cinématographique de l'œuvre de Scribe prolonge finalement certaines pratiques industrielles du théâtre inaugurées au XIX^e siècle.

La réception critique en son temps ne laissait guère augurer un si durable succès dans le monde entier. Revenant sur le face-à-face Gautier-Scribe dans la presse, Patrick Berthier résume les philippiques rituellement lancées par le feuilletoniste contre des œuvres jugées – à partir de canons romantiques – sans style ni poésie. Une génération plus tard, alors même que l'étoile Scribe décline, le critique Sarcey fonde sa théorie de la « pièce bien faite » sur son œuvre, devenue « mètre étalon » pour juger des pièces nouvelles, geste critique qui a sans doute desservi Scribe pour la postérité. Se définit en effet à travers Sarcey un « théâtre bourgeois » soumis selon Jean Hartweg « aux règles du jeu social » et où « tout est sérieux, mais rien ne doit être pris au sérieux ». Que reste-t-il de Scribe pour la génération « décadente » et « symboliste » ? Telle est la question posée par Patrick Besnier dont l'étude porte sur le centenaire de la naissance du dramaturge en 1891 – une célébration inexistante, à « l'exaltation académique » de Larroumet, aux « méchancetés » d'Henry Céard et... à un poème de Rimbaud près. La question de l'héritage de Scribe se pose alors : Aline Marchadier perçoit chez Victorien Sardou quelques résonances biographiques et surtout une continuité dramaturgique avec son illustre aîné, même si la tentation de la démesure propre à l'auteur de *Théodora* était étrangère au modéré Scribe.

C'est la place de Scribe dans l'histoire culturelle et littéraire que la troisième partie se propose dès lors de réévaluer : dans quels cercles de sociabilité l'auteur de *La Camaraderie* s'inscrit-il au fil de son existence, et pour quelle reconnaissance symbolique ? Quel statut de l'écrivain incarne-t-il et défend-il ? Avec ou contre quelles représentations socioculturelles de l'artiste développe-t-il sa carrière ? Pourquoi et comment l'histoire littéraire l'a-elle écarté du panthéon français ? Évelyne Thouvenot replace Scribe dans le cercle des barbistes – des anciens du collège Sainte-Barbe que *met en scène* un de ses romans, *Maurice*. La fidélité au passé et à l'enfance marque ainsi l'existence entière de Scribe. David Delpech explore quant à lui dix ans dans la vie de Scribe : la période qui, de 1852 à 1861, du début du Second Empire à la mort du dramaturge, voit son étoile pâlir alors que, paradoxalement, l'influence de son œuvre perdure. Un autre paradoxe se découvre dans l'iconographie scribienne étudiée par Romain Piana. Ce dernier relève « une coupure entre une image publique peu marquante et les vestiges d'une iconographie bourgeoise privée ». Surtout, l'image publique, académique et monolithique, de Scribe a sans doute pesé sur la réception de son œuvre, jugée aussi à l'aune de la présence médiatique.

Son rapport moderne à l'industrialisation du champ littéraire, perçue sans « crainte ni amertume » selon Jean-Yves Mollier, son choix de la pluri-édition

comme sa relation décomplexée à la collaboration littéraire expliquent également les anathèmes lancés contre lui en son temps. Pourtant, c'est bien en créateur moderne qu'il s'engage, à la suite de Beaumarchais, en faveur de la reconnaissance de la propriété artistique : de la création de la SACD en 1829 jusqu'à sa mort, Scribe joue un rôle décisif dans « la construction laborieuse, au cas par cas, du droit d'auteur », selon l'analyse de Marie-Pierre Rooterling. Moderne, Scribe l'est encore, d'après l'étude de Vincent Laisney, lorsqu'il choisit de faire de la littérature une profession et se tient à distance – parfois moqueuse – des « sociabilités vocationnelles » pratiquées par les artistes romantiques. L'on découvre combien la figure repoussoir de Scribe a été commode pour établir des oppositions binaires totalement artificielles : métier contre vocation, inspiration contre profession. Jean-Claude Yon choisit alors de revenir aux ouvrages de Scribe pour y découvrir les figures d'artiste et saisir subtilement, à la source, les conceptions scribiennes de l'art. On y découvre une « vision finalement très valorisante des artistes », laquelle a « exercé une influence d'autant plus profonde [...] qu'elle allait à rebours des idées-reçues sur [Scribe] ». Agathe Novak-Lechevalier prolonge le travail de déconstruction des clichés. Elle suit les mentions de l'œuvre de Scribe dans le roman du XIX^e siècle pour saisir la stratégie qui présida à son dénigrement systématique.

Les deux dernières études de l'ouvrage observent un vide : celui laissé par l'éviction de Scribe hors des histoires littéraires. Michel Brix révèle combien les préjugés « scribophobes » peuvent aveugler les philologues. Il rappelle que l'œuvre de Scribe occupe la place de la comédie laissée presque vacante par les romantiques : dès la Restauration, Stendhal n'avait-il pas placé les œuvres scribiennes, seules comédies vraiment modernes de l'époque, dans le camp du *romanticisme*? Telle devrait être finalement la place accordée à Scribe dans l'histoire du théâtre, et telle devrait être la leçon transmise par les manuels scolaires. Florence Naugrette analyse les raisons de l'occultation de Scribe par ces manuels. Auteur « inclassable » et « gênant », il remettrait en question la conception du progrès littéraire et des missions de la littérature sur laquelle reposent ces ouvrages, composés pour les écoliers de la République. Mais il suffirait qu'à l'instar de Labiche et Feydeau, ses deux descendants directs, Scribe retrouve le chemin des scènes et y révèle à nos contemporains son génie comique pour que légitimité et dignité lui soient rendues.