



HAL
open science

Eugène Scribe, l'homme sans style ?

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Eugène Scribe, l'homme sans style ?. Olivier Bara Jean-Claude Yon. Eugène Scribe. Un maître de la scène théâtrale et lyrique au 19e siècle, Presses de l'université de Rennes, p.149-176, 2016. halshs-00980857

HAL Id: halshs-00980857

<https://shs.hal.science/halshs-00980857>

Submitted on 19 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Scribe, un homme sans style ?

OLIVIER BARA

[p. 159] Le procès a eu lieu et la condamnation fut prononcée dès les années 1830. Gautier fut l'un des premiers et plus efficaces procureurs à charge, avec son confrère et ami Nerval. Si Scribe, pour le premier, n'offre aux spectateurs et aux lecteurs qu'un « style flasque¹ », il multiplie aux yeux du second les « fautes de français » qui, heureusement, disparaissent « dans les traductions étrangères² » de son œuvre. Homme sans style, Scribe le serait à double titre : dénué d'originalité et de singularité, écrivant dans une langue sans relief, où rien ne fait saillie, il viole en outre par ses incorrections de langue les règles stylistiques collectives. Les deux accusations sont conjointes par Gautier dès 1840 : « Sa manière d'écrire, courante et négligée, se fait accepter facilement de tout le monde ; rien ne fait angle, rien n'accroche l'esprit au passage ; c'est quelque chose de rond, de moelleux et de soufflé [...]. L'absence de style et de correction ne choquent aucunement les spectateurs, inquiets seulement de savoir si l'on épousera ou non à la fin de la pièce³. » Langue à la régularité sans surprise, à la grâce douceâtre, langue qui plus est fautive : rien ne *fait style* pour les spectateurs de Scribe, résolument attachés aux seuls ressorts de l'action dramatique.

De tels reproches dirigés contre un auteur réputé sans tempérament, et négligé de style, se lisent au début de la Troisième République, au moment de la constitution d'une histoire littéraire officielle⁴ : « Scribe n'a pas de style⁵ », Scribe est [p. 160] étranger à la notion même

¹. *La Presse*, 24 mars 1851, feuilleton signé Théophile GAUTIER.

². *La Presse*, 21 octobre 1850, feuilleton signé Gérard DE NERVAL, repris dans ses *Œuvres complètes*, éd. Jean GUILLAUME et Claude PICHOS, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1984, p. 1226.

³. Théophile GAUTIER, feuilleton de *La Presse* du 23 novembre 1840, repris dans *Les Maîtres du théâtre français de Rotrou à Dumas fils*, Paris, Payot, 1929, p. 246-247.

⁴. Voir les articles de Patrick BERTHIER et de Florence NAUGRETTE dans le présent volume, p. 265-278 et 439-450.

⁵. Louis PETIT DE JULLEVILLE (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature françaises, des origines à 1900*, Paris, Armand Colin, 1896, p. 395. L'auteur assène ce jugement définitif qui résume bien l'opinion générale portée sur l'œuvre de Scribe : « C'est pour avoir porté à sa perfection la mécanique théâtrale que Scribe a obtenu cet immense succès, et c'est pour avoir réduit à cette mécanique l'art tout entier du théâtre qu'il l'a si considérablement abaissé. » (p. 397).

de style, Scribe est non seulement un écrivain – un écrivain ? – sans style, mais aussi un *homme* sans style. Si l'on adhère à la célèbre assertion de Buffon, « le style est l'homme même⁶ », l'homme sans style ne serait pas vraiment homme, du moins individu identifiable, moralement, intellectuellement, culturellement, affectivement. Loin de la communion humaine, empathique, intersubjective, qu'offrirait la « littérature », échange d'individu à individu dans l'absorption de la lecture silencieuse, Scribe serait un copiste, un... scribe, l'enregistreur-reproducteur d'une langue générique, commune, banale, et même malmenée dans sa banalité constitutive lorsqu'elle est fautive. Auteur menacé d'anonymat, son oubli dans la postérité constitue sa destinée, prévisible et nécessaire.

Une telle critique, autour de 1900, doit beaucoup à la mythologisation du style conçu comme ce qu'Éric Bordas a appelé un « principe ontologique unique⁷ », fondant l'évaluation esthétique et éthique d'une œuvre rapportée à un individu. Ainsi essentialisé, le style, lié à une ontologie du singulier, est chargé d'établir la vérité d'une personne. Comme l'a noté Rousseau sur un feuillet des *Confessions*, être écrivain, c'est prendre son « parti sur le style comme sur les choses⁸ » : imprimer sa marque au monde. Le style est ainsi conçu – mais il s'agit d'une construction culturelle – comme l'instrument d'une distinction. On connaît la remarque de Proust à propos de Balzac, qui n'a pas de style car, engagé dans la saisie de toute la réalité, il les aurait tous⁹. Un simple coup d'œil jeté à la production dramatique de Scribe révèle une disparité flagrante entre vers d'opéra-comique ou d'opéra, répliques de vaudeville, dialogues ou monologues de grande comédie – encore faudrait-il embrasser toute la prose des romans et des nouvelles publiés par Scribe. Sa plume paraît propre à tout, autrement dit à rien. Elle passe en outre le relais à la main mercenaire des collaborateurs venus œuvrer dans [p.

⁶. La formule, classique, est prononcée par Buffon dans son discours de réception à l'Académie française, le 25 août 1753. Elle est aujourd'hui largement déformée, comprise comme la valorisation de l'idiosyncrasie du style et de l'originalité de la forme littéraire.

⁷. Éric BORDAS, « *Style* ». *Un mot et des discours*, Paris, Kimé, 2008, p. 82.

⁸. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, préambule du manuscrit de Neuchâtel, dans *Œuvres complètes*, t. I : *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, éd. Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1148-1155 (p. 1154).

⁹. « Le style est tellement la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité, que, dans Balzac, il n'y a pas à proprement parler de style » (Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. Pierre CLARAC, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 269).

161] l'atelier Scribe, selon les lois de l'industrialisation théâtrale¹⁰. Sous la Troisième République, l'œuvre de Scribe est en outre reçue en plein « moment grammatical de la littérature¹¹ », à l'époque où le respect de la norme commune est pour une partie de la critique et des créateurs la condition même de la panthéonisation littéraire. *Post mortem*, Scribe continue ainsi à subir une double exclusion hors de la littérature : son écriture est sans originalité et elle déroge, involontairement, à la norme. L'auteur de *La Camaraderie* ne saurait être un écrivain reconnu selon les deux voies possibles de la consécration critique : l'idiosyncrasie du style ou la *parfaite* correction de la langue¹².

De son vivant, Scribe fut le contemporain de deux intenses moments d'affirmation de la valeur « style », selon une logique de réaction contre la « littérature industrielle¹³ » en période de massification de la culture et de démocratisation du livre et du spectacle. Ce fut d'abord le romantisme « 1830 », conçu comme résistance héroïque contre l'invasion du philistinisme bourgeois, adaptation combative aux nouvelles conditions de production et de réception des « belles lettres » défuntées¹⁴, désormais soumises au régime de la médiatisation par l'industrie du journal, du théâtre et de l'édition. Le « style », le vers par exemple pour Hugo ou pour Gautier, ou la prose ciselée, sculptée, sont autant d'armes défensives face à la menace d'engloutissement du « littéraire » et du « poétique » dans le flot du prosaïsme. Ce fut ensuite, après 1848, l'entrée dans ce que l'histoire littéraire a appelé la modernité, confondue avec un « post-romantisme », celui de Baudelaire et surtout de Flaubert, dont on connaît le rêve,

¹⁰. Résulte de cette écriture en collaboration, dont Scribe n'est évidemment pas l'unique représentant au XIX^e siècle, l'accusation de mercantilisme, seule morale présidant à l'œuvre et répandue en son sein : « À ses yeux, tout ce qui ne se résout pas immédiatement en jouissance physique n'existe pas. Il ne croit qu'à l'argent » (Auguste VACQUERIE, *Profils et Grimaces*, Paris, Michel Lévy, 1857, p. 80). Le thuriféraire de Victor Hugo règle ici ses comptes avec celui qui incarnerait l'anti-romantisme bourgeois et industriel.

¹¹. Gilles PHILIPPE, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature (1890-1940)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002.

¹². « le style est imitation conventionnelle pour les uns, il sera invention originale pour les autres » (Éric BORDAS, « Style », *op. cit.*, p. 67).

¹³. Voir Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839. Repris dans SAINTE-BEUVE, *Pour la critique*, anthologie éditée par Annie PRASSOLOFF et José-Luis DIAZ, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1992, p. 197-222.

¹⁴. Voir *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, n° 9, mars 2010, « Devenir “un grand écrivain”. Métamorphoses de la reconnaissance littéraire », Jean-Christophe IGALENS et Sophie MARCHAND (dir.) [en particulier les articles de Vincent LAISNEY, p. 153-167, et d'Alain VAILLANT, p. 169-188].

caressé, d'écrire un livre sur rien, qui ne tiendrait que par son style – refuge contre un monde invivable, celui du lieu commun, identifié à la bêtise des temps de démocratisation et d'industrialisation. Enfin, l'œuvre de Scribe a connu sa première éclipse juste après la mort du [p. 162] maître de la scène, sous la Troisième République, moment où la valeur « style » est remobilisée, mise au service d'une norme linguistique, la morale républicaine éduquant aux bonnes manières par la correction de la langue¹⁵.

« Scribedouillages »

Les formules assassines des scribophobes sont célèbres. Il n'est que de rappeler, en guise de florilège, les phrases issues de la plume acerbe du critique et homme de lettres Xavier Aubryet dans ses *Jugements nouveaux* de 1860, où surgit le néologisme « scribedouillages¹⁶ ». Là résonnent en chambre d'écho les jugements déjà prononcés comme les sentences (toujours les mêmes) énoncées plus tard : « M. Scribe n'est pas haut, il est étendu, voilà tout » ; « les ateliers de Scribe sont un hôtel de la fausse monnaie autorisé par le gouvernement » ; « il a inondé le pays, et de toute cette eau il n'y a pas une goutte qui le baptise écrivain français », « le style informe ne produit aucun linéament, le coloriage se détrempe, la clarté factice s'éteint, le néant se reforme » ; « M. Scribe n'a pas de *style*. Il ne s'agit pas ici de préoccupation d'art ; ce n'est pas le manque de ciselure dont nous faisons même un péché à M. Scribe ; que M. Scribe ne *cisèle* pas, soit, mais qu'il ne donne même pas la forme, voilà qui est un vice irrémédiable » ; « Chez M. Scribe, l'absence de style est l'absence de l'homme¹⁷. » Il ressort de ces formules l'obsession de l'informe et du flasque ; s'impose la vision de l'écoulement sans tenue ni fin d'une parole nombreuse, molle, ductile, sans rythme, sans accents ni périodes. Seuls viendraient de temps à autres conférer un peu de densité aux flux sans fin de la pure et trop simple conversation quelques bons mots en forme de phrases plus concentrées, tournant au style d'apophtegme. Un exemple parmi des dizaines possibles est fourni par cette phrase d'Oscar dans *La Camaraderie* : « Le déshabillé de

¹⁵. Voir l'article de Florence NAUGRETTE dans le présent volume, p. 439-450.

¹⁶. Xavier AUBRYET, *Les Jugements nouveaux. Philosophie de quelques œuvres*, Paris, A. Bourdilliat, 1860, p. 205.

¹⁷. *Ibid.*, « Le génie de l'opéra-comique. M. Scribe », p. 198, 201 et 202.

l'enthousiasme, ça n'est pas cher, et ça fait bien ; c'est un moyen de se montrer partout¹⁸. » Ce n'est tout au plus qu'un bon mot, une « phrase à claquer » chargée de déclencher l'acquiescement bruyant des spectateurs, leur communion amusée dans le partage médiocre d'une morale sans grandeur. Un autre procédé de densification provisoire de la phrase résiderait dans la manie du redoublement, le mode binaire imprimé aux propositions fondées sur le couplage symétrique des adjectifs, des attributs du sujet, des compléments d'objet ou de nom. Les doublets ou paires [p. 163] synonymiques caractérisent surtout les pièces écrites pour la Comédie-Française où ils prennent la valeur d'un marqueur stylistique et d'un indice de littérarité. Un exemple se trouve dans la première scène de *Verre d'eau* :

Acte I, scène I. LE MARQUIS DE TORCY, BOLINGBROKE, *entrant par la gauche du spectateur* ; MASHAM, *dormant sur un fauteuil, près de la porte à droite*.

BOLINGBROKE. – Oui, monsieur le marquis, cette lettre parviendra à la reine, j'en trouverai les moyens, je vous le jure, et elle sera reçue avec les égards dus à l'envoyé d'un grand roi.

LE MARQUIS DE TORCY. – J'y compte, monsieur de Saint-Jean. Je confie mon honneur et celui de la France à **votre loyauté, à votre amitié**.

BOLINGBROKE. – Vous avez raison... Ils vous diront tous que Henri de Saint-Jean est **un libertin et un dissipateur** ; esprit **brouillon et capricieux**, écrivain passionné, orateur turbulent... je le veux bien... mais aucun d'eux ne vous dira que Henri de Saint-Jean ait jamais vendu sa plume, ou trahi un ami.

LE MARQUIS DE TORCY. – Je le sais, et je mets en vous mon seul espoir ! (*Il sort.*)¹⁹

La stéréotypie l'emporte dans la redondance des synonymes. Ce que l'on pourrait percevoir comme un stylème n'est qu'un tic d'écriture. Son mérite est de bien faire comprendre au public les motivations morales de personnages dont les affects se traduisent par une insistance sur les mots.

En 1921, Scribe est encore cité, pour le pire et non pour le meilleur, dans un ouvrage au titre éloquent, *Comment il ne faut pas écrire. Les ravages du style contemporain*, signé par Antoine Albalat, secrétaire de direction du *Journal des débats*, rédacteur du feuilleton littéraire de ce périodique²⁰. Le problème du style est traité au chapitre III : « Le style et les

¹⁸. Eugène SCRIBE, *La Camaraderie ou la Courte-Échelle*, comédie en 5 actes et en prose (Théâtre-Français, 19 janvier 1837), acte II, scène 6, Paris, Barba, 1837, p. 71.

¹⁹. Eugène SCRIBE, *Le Verre d'eau ou les Effets et les causes*, comédie en 5 actes et en prose (Théâtre-Français, 17 novembre 1840), dans *Œuvres complètes*, 1^{re} série : *Comédies, drames*, vol. 4, Paris, E. Dentu, 1874, p. 319. Nous soulignons.

²⁰. Antoine ALBALAT, *Comment il ne faut pas écrire. Les ravages du style contemporain*, Paris, Plon, 1921.

livres qui vieillissent ». Il revient au chapitre XIII, consacré aux « tournures et locutions vicieuses ». L'ouvrage est en réalité un nouveau résumé, en forme de vaste redite, des griefs portés contre l'écriture de Scribe. On rappelle par exemple le mot d'Alphonse Karr au moment de l'élection du dramaturge à l'Académie française : une « nouvelle carrière » s'ouvre à lui, « mettre en français tout ce qu'il a écrit²¹ » jusqu'ici. Toutefois, la synthèse des critiques, éculées au début du XX^e siècle, offre les outils d'un possible retournement du discours. Elle suggère quelques points d'observation privilégiés de la langue [p. 164] théâtrale « scribienne », caractérisée par sa disponibilité et par son expressivité. Antoine Albalat pointe des défauts qui constituent autant de qualités du style forgé par Scribe pour la scène. Du côté de la production dramatique, l'exagération du « dialogue coupé » hérité de Beaumarchais, l'abus de phrases « semées de points », de « phrases à petits points », représentent ce qu'Albalat appelle une « photographie de la parole²² ». Scribe utilise en effet le modèle conversationnel oral, et non celui de la langue littéraire écrite. Du côté de la création lyrique, les « mauvais vers » pourraient être, étrangement aux yeux d'Albalat, favorables à la composition musicale : « il est très possible que les beaux vers n'aient rien de commun avec la belle musique²³ », concède-t-il mi-ironique, mi-sérieux. Les « scribedouillages » seraient le revers de l'efficacité dramatique et de la ductilité musicale d'une langue *de scène*.

Vers à chanter

La critique a maintes fois relevé, pour former une « collection de drôleries », les « vers lyriques grotesquement célèbres²⁴ » semés par Scribe dans ses livrets d'opéra-comique ou de grand opéra. Albalat se gausse ainsi des vers de la cavatine d'Isabelle, à l'acte IV de *Robert-le-diable* :

« Robert, toi que j'aime
Et qui reçus ma foi,
Tu vois mon effroi :

²¹. *Ibid.*, p. 228.

²². *Ibid.*, p. 18.

²³. *Ibid.*, p. 229.

²⁴. Charles SÉCHAN, *Souvenirs d'un homme de théâtre, 1831-1855*, recueillis par Adolphe Badin, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. 87.

Grâce pour toi-même,
Grâce pour moi !
Quoi ! ton cœur se dégage
Des serments les plus doux ?
Tu me rendis hommage,
Je suis à tes genoux.
Oh mon bien suprême, toi que j'aime
Tu vois mon effroi ;
Grâce pour toi-même,
Grâce pour moi²⁵ ! »

[p. 165] Le critique rapporte – sans citer ses sources – une confidence que Scribe aurait faite à Théodore de Banville. Le librettiste aurait d'abord demandé à Casimir Delavigne de « beaux vers » donnés à Meyerbeer qui n'en sut que faire ; puis il se serait adressé à Germain Delavigne, peine perdue ; le récit se poursuit ainsi, toujours attribué à Scribe en personne :

« Enfin un jour, mon collaborateur partait pour la campagne, désolé de ne pas emporter ses paroles. Au moment où il montait en voiture, je pris un papier et j'écrivis à la hâte les quatre vers que vous connaissez : *Robert, toi que j'aime. Et qui reçus ma foi, Grâce pour toi-même, Et grâce pour moi.* En les lisant, Meyerbeer me dit : Je tiens mon air. Il le tenait, en effet, l'air de grâce... Vous voyez, monsieur, que dans certains cas, un peu de bon sens et une idée juste valent mieux que la poésie²⁶. »

Authentique ou non, l'anecdote est porteuse d'une vérité. Elle éclaire la qualité plastique du vers d'opéra de Scribe, malléable et changeant, adaptable et réadaptable selon les vœux et les besoins du compositeur. De tels vers, comme travaillés par la quête stéréotypique, ne sont pas destinés à s'imposer seuls, ni à constituer, dans leur poéticité, à eux-mêmes leur propre fin. Ils n'ont d'éloquence que mis en musique et en voix, cellules sonores et rythmiques autant que sémantiques propres à se glisser dans une carrure mélodique, série de phonèmes offerts à l'émission vocale, supports lexicaux d'un sens qui n'éclatera que par bribes – ces mots simples répétés, accentués, unis à la rime, captés par l'auditeur, lui permettent de comprendre la nature de l'affect exprimé musicalement. Quelques mesures de la cavatine d'Isabelle suffisent à faire apprécier comment ces pauvres mots, dont seuls l'ordre et le sens des

²⁵. Eugène SCRIBE, *Robert-le-diable*, grand opéra en 5 actes, musique de Giacomo Meyerbeer (Académie royale de musique, 20 novembre 1831), acte IV, sc. 2, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 76, juin 1985, p. 63.

²⁶. Antoine ALBALAT, *Comment il ne faut pas écrire*, op. cit., p. 229.

formules sont saillants (« Grâce pour toi-même/Et grâce pour moi ! »), mots répétés et formant refrain dans l'*arioso* écrit par Meyerbeer, sont transcendés par la musique et les inflexions vocales. Bien plus, la répétition, appauvrissante sur le plan verbal, est porteuse d'émotion musicale dans le temps subjectif de l'expression lyrique²⁷.

La plasticité du vers s'apprécie aussi à l'opéra-comique où, avant le grand-opéra, Scribe s'essaie aux jeux sur l'hétérométrie et sur les clichés de langue à valeur dépayssante, à défaut de relever d'une stricte couleur locale. Les vers de *La Dame blanche* sont fameux et la critique en est facile. Faut-il par exemple déplorer la pauvreté des couplets de l'acte I, scène 3 fondés sur la répétition du mot « parrain » ? [p. 166]

JENNY (*s'approchant de Georges*). – Du ciel pour nous la bonté favorable

Nous donne un fils, espoir de notre hymen ;

Et pour qu'il soit aussi brave qu'aimable,

Nous vous prions d'en être le parrain.

GEORGES. – Le parrain !

DICKSON. – Le parrain !

JENNY. – Nous vous prions d'en être le parrain.

LES PAYSANS, JENNY ET DICKSON. – Nous vous prions d'en être le parrain.

GEORGES. – Quoi, vous voulez que je sois son parrain²⁸?

Pauvreté et naïveté de vers tautologiques ? Ne sont-ils pas plutôt le support de l'inventivité musicale, esquissant déjà dans le verbe la superposition et le croisement des voix, convoquées dans leur éloquence comique ? Les vers de Scribe inspirent à Boieldieu le ton particulier donné à l'opéra-comique, l'« art naïf en musique²⁹ » fait de stylisation et de recours aux stéréotypes. Il convient d'apprécier aussi la variété des vers hétérométriques, impairs ou pairs, offrant au musicien une différenciation des couplets par distinction des rythmes et des

²⁷. La même analyse peut être proposée de la romance de Rachel, à l'acte II, sc. 5 de *La Juive* d'Halévy (Académie royale de musique, 23 février 1835) où le vers de Scribe « Il va venir ! » supporte presque seul l'expression musicale et vocale de l'attente inquiète, douloureuse et confiante à la fois. Livret de *La Juive* publié dans *L'Avant-Scène Opéra*, n° 100, juillet 1987, p. 55.

²⁸. Eugène SCRIBE, *La Dame blanche*, opéra-comique en 3 actes, musique de François-Adrien Boieldieu (Opéra-Comique, 10 décembre 1825), acte I, scène 3, livret publié dans *L'Avant-Scène Opéra*, n° 176, mars-avril 1997, p. 16.

²⁹. La formule est de Damien COLAS dans son commentaire musical de *La Dame blanche*, *ibid.*, p. 14.

carrures mélodiques ou par modulation harmonique. Ainsi se présente sur le livret la cavatine de Georges Brown, à l'acte II, scène 6 de *La Dame blanche* :

« Viens, gentille Dame ;
De toi je réclame
La foi des serments ;
À tes lois fidèle,
Me voici, ma belle ;
Parais, je t'attends !

Que ce lieu solitaire
Et que ce doux mystère
Ont de charmes pour moi !
Oui je sens qu'à ta vue
L'âme doit être émue ;
Mais ce n'est pas d'effroi.

Viens, gentille Dame³⁰ [...]. »

[p. 167] La puissance dramatique de ces vers, comme leur lyrisme *en puissance*, résident dans le jeu d'amplification par simple succession d'actes de discours et par répétition lancinante du refrain. La structure strophique inspire à Boieldieu son *cantabile*, caractérisée par la gradation de son éloquence lyrique et le renouvellement de son accompagnement lors de la reprise du premier couplet. Quant à la cabalette (*allegretto*), elle trouve son élan rythmique dans les premiers vers de la strophe suivante, sur la base de la cellule iambique formée par les deux premières syllabes : « **Déjà** la nuit plus sombre/Sur nous répand son ombre³¹ ».

Quant aux archaïsmes lexicaux répandus par Scribe dans ses vers, tel l'emploi du mot « souvenance », ils concentrent en eux seuls l'esthétique « troubadour » typique de la romance de style « Restauration ». Un seul cliché langagier constitue le sésame de tout un univers imaginaire et appelle, de la part du musicien, quelque *topos* sonore, simple marqueur d'une historicité onirique :

³⁰. *Ibid.*, p. 38.

³¹. *Ibid.*

« Et toi, dont la souvenance
Reste en mon cœur maternel,
Toi, dont j'élevai l'enfance,
Pauvre Julien d'Avenel,
Dussé-je en mourir de joie,
Qu'un seul jour je te revoie :
Avant d'expirer, voilà
Le seul bonheur que j'implore... (*Faisant tourner son rouet.*)
Fuseaux légers, tournez encore
Tournez encore jusque-là³² ! »

Ces considérations, trop rapides, sur les vers d'opéra et la métrique musicale doivent rappeler une évidence : un texte théâtral est aussi une partition offerte à des interprètes. Certes, Scribe a pu souffrir de voir son activité de librettiste, artiste impliqué dans une réalisation collective, dévaloriser sa création d'auteur dramatique. Toutefois, l'écrivain de théâtre, chez lui, demeure peut-être aussi un librettiste en ce qu'il offre à des interprètes des « partitions » à jouer. Stendhal admire l'art de la suggestion et de l'effleurement, dans les comédies de Scribe, qu'il considère sous la Restauration comme les seules productions comiques possibles³³. Dans ces esquisses sans profondeur, importerait peut-être moins les pleins que les creux, vaudrait moins l'expression poétique accomplie que la disposition dans le dialogue des marqueurs d'expressivité destinés aux acteurs, appelés à donner [p. 168] forme au matériau verbal couché sur le papier. Charles Séchan, dans ses *Souvenirs d'un homme de théâtre*, rappelle combien Scribe était « incomparable » comme « professeur de déclamation » : « Nul n'avait plus que lui l'art de la diction, la science de l'effet³⁴ ». En témoigne la récurrence de deux marqueurs d'expressivité dans l'écriture théâtrale de Scribe. Tous deux constituent peut-être une signature du dramaturge, dessinent les linéaments d'un style : le recours aux points de suspension et, d'abord, la préférence pour le pronom démonstratif « ça » au détriment de « cela ».

³². *Ibid.*, acte II, scène 1, couplets de Marguerite, second couplet, p. 30-31.

³³. Je me permets de renvoyer à mon article « Rire sous la Restauration : théorie et pratique de la comédie de Stendhal à Scribe », dans *Repenser la Restauration*, Jean-Yves MOLLIER, Martine REID et Jean-Claude YON (dir.), Paris, Nouveau Monde éditions, 2005, p. 239-251.

³⁴. Charles SÉCHAN, *Souvenirs d'un homme de théâtre*, *op. cit.*, p. 84.

Ça³⁵

On ne saurait certes voir en Scribe un précurseur de Nathalie Sarraute et de la célèbre réplique de *Pour un oui ou pour un non* : « c'est bien, ça ». Il s'agit seulement de prouver que le relâchement ne peut être tenu comme loi de son écriture, contrairement à l'incrimination de Xavier Aubryet face à l'inconvenance de la contraction familière « ça » mise dans la bouche d'un magistrat : « Même en songe, rêveriez-vous un premier président du parlement s'épanchant ainsi à propos d'un rival qu'il surprend chassant sur ses terres : *C'est donc ça qu'il se promène ici tous les soirs. – C'est donc ça !* – nous n'avons pas affaire à un magistrat, nous avons affaire à un titi en hermine³⁶. » Le « ça » peut être conçu non comme un marqueur de style bas, ou familier (au XVII^e siècle son emploi a même pu se glisser dans la langue relevée³⁷), mais comme un indice d'oralité. Le « ça » est neutre à l'oral, tandis que l'usage de « cela » est marqué et trahit une affectation ; à l'inverse, à l'écrit, c'est le « ça » qui est marqué comme relevant d'un mauvais style, déplacement dans l'écrit d'un emploi réservé à l'oralité.

La recherche en plein texte offerte par Gallica permet de sonder quelques pièces de Scribe et d'y quantifier la présence du pronom « ça », distingué de l'interjection « çà » (avec accent) que l'on trouve dans « Ah çà » ou « Or çà », très fréquents par exemple dans les pièces de Picard, mais aussi chez Beaumarchais – « Ah çà » s'exclame Figaro dans *Le Barbier de Séville* (acte III, sc. 12)³⁸. Le « ça » pronominal se trouve chez Scribe à des fréquences variées. Le sondage a concerné [p. 169] six pièces : *Une nuit de la garde nationale*, *Le Charlatanisme*, *Bertrand et Raton*, *L'Ambitieux*, *La Camaraderie*, *Adrienne*

³⁵. Mes remerciements vont à Agnès Fontvieille-Cordani pour l'aide précieuse apportée dans les analyses contenues dans ce développement.

³⁶. Xavier AUBRYET, *Les Jugements nouveaux*, op. cit., p. 205.

³⁷. Maurice GRÉVISSE rappelle la présence ponctuelle de « ça » dans la correspondance de La Fontaine et de M^{me} de Sévigné. *Le Bon Usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, Paris, Duculot, 1980 (11^e édition), p. 579.

³⁸. GRÉVISSE précise que « ça », forme seconde de « cela », « s'est établie à la faveur d'une certaine fusion avec çà, adverbe de temps ou de lieu » (*Ibid.*, p. 578).

*Lecouvreur*³⁹. Sans prétendre dégager quelque vérité objective de l'examen de cet échantillon, il est possible de cerner quelques tendances. On relève quatorze occurrences de « ça » dans l'acte unique d'*Une nuit de la garde nationale*, et seize dans l'acte du *Charlatanisme* :

Une nuit de la garde-nationale,
tableau-vaudeville en 1 acte, écrit avec Delestre-Poirson
(Théâtre du Vaudeville, 4 novembre 1815)

« Il n'y a rien qui vous réveille comme ça en sursaut. »
« ça le distraira »
« qu'est-ce que ça veut dire ? »
« et ça, sans avoir étudié au Conservatoire encore ! »
« Pas de ça au moins ! »
« ça n'est pas loin »
« ça vient du corps de garde »
« ça va-t-il comme vous voulez ? »
« Eh, ma mère, est-ce que j'sais ça ? » (timbre)
« Ah ! pour ça, je vous demande le plus grand secret... »
« ça n'est pas beau du tout »
« Pas mal, mais ça pourrait être mieux »
« C'est ça, il faut le rendre mauvais sujet »
« À toi !... c'est ça »

Le Charlatanisme, comédie-vaudeville en 1 acte,
écrit avec Mazères (Théâtre de Madame, 10 mai 1825)

« ça m'aurait fourni quelques sujets... »
« Sans espoir !... laisse donc ; c'est quand les médecins n'en ont plus, plus ça va toujours à merveille. »
« ça aurait couru la province... ça se serait peut-être joué à Montpellier... et si ton beau-frère va au spectacle... ton mariage était décidé. »
« ça encouragera les autres ! »
« ça a donné l'exemple ; ça a gagné la première galerie... »
« ça fait louer des loges. »
« ça ne me paraît pas bien »

³⁹. L'édition des pièces est celle des *Œuvres complètes* de Scribe, Paris, E. Dentu, 1876-1885 : *Une nuit de la garde nationale*, 2^e série, vol. 1 ; *Le Charlatanisme*, 2^e série, vol. 14 ; *Bertrand et Raton*, 1^{re} série, vol. 2 ; *L'Ambitieux*, 1^{re} série, vol. 3 ; *La Camaraderie*, 1^{re} série, vol. 3 ; *Adrienne Lecouvreur*, 1^{re} série, vol. 6.

[p. 170] « Et puis, si une pièce est bonne, il ne faut pas, parce qu'elle est de nous, que ça m'empêche d'en dire du bien... »

« ça attire de plus loin »

« Qu'est-ce que ça te fait ? »

« Qu'est-ce que c'est que ça ? »

« Il ne lui manquait plus que ça, il ne lui manquait plus que des ennemis. »

« et puisque ça te fait plaisir »

« ça n'est pas croyable ! »

« C'est ça, voilà comment il sont à Paris ! »

« ça servira pour la seconde »

La haute fréquence d'une marque d'oralité dans un vaudeville ne surprend guère : le genre est placé très bas dans la hiérarchie artistique ; il possède, entre autres, dans ses traditions anciennes celle du vaudeville-poissard fondé sur la stylisation des parlures de la halle. Toutefois, une distinction se laisse percevoir entre ces deux pièces écrites à près de dix ans d'intervalle pour deux théâtres différents. Dans *Une nuit de la garde nationale*, au Vaudeville, « ça » est moins souvent sujet de la phrase qu'il n'entre dans des tournures figées franchement familières telles que « pas de ça », « c'est ça », « est-ce que j'sais ça », chargées de désigner la condition populaire du locuteur. Au Gymnase, théâtre alors placé sous la protection de « Madame » la duchesse de Berry, Scribe recourt majoritairement au « ça » sujet, renvoyant davantage au modèle oral de la conversation qu'à la familiarité d'une parole tenue pour populaire.

Plus surprenantes peuvent apparaître *a priori* la vingtaine d'occurrences trouvées respectivement dans *Bertrand et Raton* et dans *La Camaraderie*, grandes comédies composées pour le Théâtre-Français, chiffres sans commune mesure avec, par exemple, les trois occurrences trouvées dans les quatre actes du *Barbier de Séville* de Beaumarchais. L'effet d'oralisation obtenu par le « ça » employé massivement – peut-être à partir de l'expérience du vaudeville du Gymnase –, est d'autant plus remarquable qu'il s'efface presque entièrement, tombant à cinq occurrences en quatre phrases, dans *L'Ambitieux*, comédie en cinq actes donnée par Scribe (et composée seul) au moment même de son élection à l'Académie française.

***L'Ambitieux*, comédie en 5 actes**

(Théâtre-Français, 27 novembre 1834)

- « ça aime bien, mais ça paye mal »
« moi, ça ne me coûte rien... »
« j'aime mieux ça »
« Au fait, c'est charmant, un jeune ministre... ça monte à cheval !... »

[p. 171] Non seulement ici, certains emplois de « ça » sont rares, mais ils sont stylistiques : le premier et le quatrième, par exemple, témoignent d'une conscience de la langue chez le locuteur qui crée la surprise ou génère une mise à distance satirique en glissant de l'animé à l'inanimé. Il convient bien sûr de se montrer extrêmement prudent dans cette observation et dans les conclusions tirées, mais il semblerait que l'emploi respectif du « ça » et du « cela » soit concerté ou du moins parfaitement conscient chez Scribe – lequel, avec Legouvé dans *Adrienne Lecouvreur*, n'y recourt que dix fois en dix répliques sur cinq actes, comme s'il s'agissait de rechercher ici davantage de stylèmes et de marqueurs de littéarité. On observe d'ailleurs une alternance, dans le dialogue, entre la forme abrégée et la forme complète du pronom ; cela crée un jeu de contrepoint, comme s'il fallait rétablir des éléments de la norme pour faire entendre des saillances.

***Adrienne Lecouvreur*, comédie-drame en 5 actes, en prose,
écrite avec Legouvé (Théâtre de la République, 14 avril 1849)**

- 1- « LE PRINCE. Un problème !... **cela** nous regarde, nous autres savants !
L'ABBÉ, *le regardant en riant*. Au fait... c'est vrai... **cela** le regarde... ça l'intéresse... en un sens. »
2- « L'ABBÉ. C'est cher ! mais **cela** vaut ça... »
3- « QUINAULT. Oui, ça a fini par la gagner !... »
4- « MICHONNET. [...] et si ça ne te dérange pas... »
5- « MICHONNET. [...] je ne sais qu'en faire, et ça me tourmente. [...] parce que ça m'a donné une idée qui ne me serait pas venue sans **cela**... »
« POISSON. Ça me fait rire !... »
QUINAULT. Ça me fait mal !... »
7- « MICHONNET. Ça nous porte malheur... »
8- « MICHONNET. Ainsi, rassure-toi !... que ça ne t'inquiète plus... »

L'usage de « ça » ne correspond pas seulement à la volonté de construire un effet d'oralité dans la langue théâtrale ; il est aussi un outil d'expressivité. Dans le processus anaphorique engagé par l'emploi de « ça », la référentialisation demeure floue, voire indéterminée : c'est la différence entre « il me plaît », où le « il » renvoie à une chose ou une personne précise, selon une anaphore lexicale précise, et « ça me plaît », où le « ça » peut renvoyer à une situation, un lieu, ou même ne pas signifier grand'chose. Dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, le Comte Almaviva (feignant l'ivresse) déclare par exemple : « je m'en moque comme de ça » (acte II, sc. 12). Chez Scribe, on entend, selon les occurrences relevées plus haut : dans *Une nuit de la garde nationale*, « Il n'y a rien qui vous réveille comme ça en sursaut », « Pas de ça au moins » ; dans *Le Charlatanisme* : « c'est ça, voilà comment ils sont à Paris ! ». À défaut de signification identifiable, le « ça » peut ne posséder [p. 172] qu'un rôle de reprise : « et ça, sans avoir étudié au Conservatoire encore ! », « C'est ça, il faut le rendre mauvais sujet », « À toi !... c'est ça » (*Une nuit de la garde nationale*), « C'est ça, voilà comment ils sont à Paris ! » (*Le Charlatanisme*). On perçoit quelle efficacité dramatique on peut tirer du « ça », qui anaphorise moins des mots que des situations, et qui dénote moins le monde qu'il n'exprime le sujet parlant. Dans *Adrienne Lecouvreur*, les formules « ça me fait rire », « ça me fait mal » insistent sur le « moi », « ça » étant utilisé comme un facteur d'expressivité dans la langue du dialogue. Une nouvelle fois, un véritable travail sur la langue du dialogue est mis en lumière par son examen stylistique : cela amène à nuancer l'accusation de relâchement et de négligence faite à Scribe.

Les soi-disant incorrections dénoncées chez Scribe concernent souvent le processus anaphorique jugé flottant et trop large. Est souvent cité le vers des *Huguenots* attribué à Scribe « Ses jours sont menacés. Ah ! je dois l'y soustraire⁴⁰ », où le « y » possède une extension large rappelant des usages de la langue classique, dont les anaphores ne sont pas forcément fidèles dans leurs représentations sémantiques. On lit dans *La Camaraderie* : « il faut vous montrer, il faut être député ; nous le voulons, nous y sommes intéressés⁴¹ ». La phrase a également été stigmatisée à cause de son pronom anaphorique à large extension, renvoyant à la situation globale imaginable à partir des premières phrases de la séquence. L'accusation d'incorrection ici peut se comprendre. Toutefois, l'on peut aussi voir là la forge

⁴⁰. Cité par Antoine ALBALAT, *Comment il ne faut pas écrire*, op. cit., p. 155. Le livret imprimé des *Huguenots* ne présente, à notre connaissance, aucune occurrence de cette formule.

⁴¹. Eugène SCRIBE, *La Camaraderie*, acte V, sc. 5, éd. citée, p. 154.

d'une langue essentiellement dramatique : on anaphorise moins sur des mots que sur des situations que le théâtre suggère, désigne, donne à voir, dépassant une logique purement lexicale, une focalisation sur les mots précis de la phrase, au profit de la globalité d'une mise en situation scénique.

Points de suspension

Le même travail sur l'expressivité se retrouve dans l'usage par Scribe des points de suspension dont il n'est pas l'introducteur au théâtre, mais peut-être le premier à y recourir si fréquemment. Il devance sans doute Victor Ducange et Alexandre Dumas dans le genre du (mélo)drame où les points de suspension créent le style dit haletant. Les points de suspension sont un facteur de coupure et de dissymétrie dans la phrase qu'ils empêchent de se constituer en périodes rhétoriques ramenant au langage écrit. Ils sont autant de surgissements de l'oralité et de l'émotion dans la phrase, désarticulant la syntaxe et contrariant sa logique [p. 173] propre⁴². Un exemple des marques d'affect brisant la phrase ou de la délibération intérieure la suspendant se trouve dans le monologue d'Agathe extrait de *La Camaraderie* :

AGATHE, seule, sortant de la porte à droite.

Entendre de pareilles choses et être obligée de se modérer, et n'oser même parler... **c'est** plus fort que moi... je ne peux pas y tenir ! je sors. Césarine est là dans le cabinet de mon père ; depuis une heure elle lui fait un éloge d'Oscar, son cousin... Il est évident qu'elle veut le faire nommer député... **c'est** clair comme le jour. Eh bien ! elle s'est arrangée de manière que l'idée en est venue de mon père... **c'est** lui qui maintenant veut le porter de tout son pouvoir... et **c'est** sa femme qui fait des objections... et mon père répond que c'est son parent, son cousin ; qu'il se doit à lui-même de le présenter aux électeurs... il va en parler au ministre... Et les courses, les visites, les journaux, les démarches de leurs amis, tout va être mis en usage pour élever un sot... un imbécile... Il sera élu, **c'est** sûr... Comment ce pauvre Edmond pourrait-il résister ? il n'a pour soutien que son mérite... (*Regardant autour d'elle*) et moi... peut-être... deux protecteurs qui gardent le silence... Il est venu me parler tout à l'heure... me parler pour mon procès... pour la signification de ce jugement... que sais-je ?... **Ce n'était pas** cela qu'il voulait me dire, j'en suis certaine !... et il avait un air si malheureux et si désespéré que malgré moi j'ai manqué de m'écrier : « Edmond, qu'avez-vous donc ?... » Mais il y avait là du monde... Il y en a toujours ici ! Et il

⁴². Antoine ALBALAT en condamne la généralisation : « L'on sait à quel excès on a poussé, au théâtre, non seulement le réalisme intersubjectif et elliptique, mais la trivialité des caractères, résultat de la trivialité d'élocution » (*Comment il ne faut pas écrire, op. cit.*, p. 19).

s'est retiré en m'adressant un regard qui était comme un dernier adieu !... Oui, j'en suis sûre... je ne le reverrai plus... Et il faut se taire... il faut renfermer là dans mon cœur un chagrin... et un secret... que je n'ai jamais dit à personne... pas même à lui !... Ô mon Dieu !... qui viendra à mon aide⁴³ ? »

Les points de suspension décomposent les phrases éclatées en fragments de paroles, bribes discursives lâchement reliées par la conjonction « et », chargée de recharger l'énergie de la parole et d'exprimer le ressassement obsessionnel du personnage. Les interruptions sont fréquemment suivies de tours présentatifs redondants (« c'est ») ; très vaguement anaphoriques, ils renvoient encore (comme le « ça » ou le « cela » évoqués plus haut) à une série de situations présentes à la mémoire du spectateur comme à celle du personnage.

Chez Scribe, les points de suspension créent surtout une série d'interruptions dans le dialogue, génératrices d'économie et de mouvement, sans lesquelles, note [p. 174] Pierre Larthomas dans son ouvrage *Le Langage dramatique*, « le dialogue perd vie⁴⁴ ». L'interruption est « liée », lorsque l'interlocuteur achève la proposition précédente ; l'énoncé est « inachevé⁴⁵ » lorsque le personnage ne finit pas sa phrase et suggère qu'il en sait plus qu'il n'en veut dire. Les points de suspension, surtout à l'intérieur du dialogue, ont ainsi un rôle suggestif : ils indiquent qu'à ce moment de l'échange, le « dire » (ou l'« à dire ») surpasse le « dit », l'expressivité du discours l'emporte sur l'explicitation de son contenu. Le texte campe volontairement en deçà de la signification qu'il ne saurait épuiser à lui seul, impliquant du même coup l'interlocuteur dans l'échange – un double interlocuteur en vérité, selon la double destination du texte théâtral : le partenaire du dialogue sur scène et le spectateur dans la salle. Tel est – autre échantillon pris dans l'immense production de Scribe – l'échange entre Bernardet et Césarine, à l'acte II, scène 3 de *La Camaraderie* :

BERNARDET. – Tous nos jeunes amis, qui vous sont dévoués et qui ne jurent que par vous, viennent ce matin (excepté votre cousin Oscar, qui ne sait pas encore de quoi il est question), viennent ce matin délibérer avec du champagne sur une affaire assez importante... Nous avons parmi nous de grands talents, de grands génies ; nous n'avons pas de députés... et un député qui serait des nôtres... qui serait à nous... ça ferait bien.

CÉSARINE. – Certainement !... ou du moins si ça ne fait pas de bien... ça ne peut...

⁴³. Eugène SCRIBE, *La Camaraderie*, acte III, sc. 1, éd. citée, p. 301-302, nous soulignons.

⁴⁴. Pierre LARTHOMAS, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1990 [1972], p. 220.

⁴⁵. *Ibid.*

BERNARDET. – N'est-ce pas ?... c'est ce que je dis... Or, la députation de Saint-Denis est vacante, et avant de travailler les électeurs... il faudrait savoir au juste quel est celui d'entre nous que nous porterons, que nous pousserons d'un commun accord.

CÉSARINE. – C'est une élection préparatoire... et avez-vous quelques idées ?..

BERNARDET. – J'attends les vôtres !

CÉSARINE, *après un instant de silence*. – Vous, par exemple !

BERNARDET, *après avoir réfléchi*. – Non !... j'aime mieux ce que je vous disais tout à l'heure... (*Lentement*.) Je ne me ferais député... comme tout le monde... que pour...

CÉSARINE, *de même*. – Pour avoir la place !...

BERNARDET, *de même*. – Et si je l'ai tout de suite...

CÉSARINE. – La députation est inutile.

BERNARDET. – C'est toujours ça de sauvé !... On perd aux affaires du pays un temps qu'on peut employer pour les siennes... Ah ! je ne dis pas un jour... si d'autres idées... que vous ne pouvez deviner⁴⁶... »

[p. 175] Face à cet enchaînement de phrases inachevées, de reprises partielles d'énoncés, de parenthèses, où l'on n'exprime jamais qu'à moitié sa pensée, le spectateur est invité à compléter les blancs et à participer ainsi subjectivement à la partie qui se joue. Peuvent en outre s'engouffrer dans ces *trouées* syntaxiques toutes sortes de jeux de scène dont les points de suspension donneraient le signal comme autant de didascalies internes. Ici le « non style », l'inachèvement syntaxique et l'absentement de l'expression poétisée du sens, sont autant d'appels : en homme de théâtre, Scribe privilégie l'économie et le mouvement ; il écrit tout simplement son texte avec « beaucoup de vide autour⁴⁷ ».

Avec trop de vide ? Sans doute a-t-il systématisé un héritage de la comédie moyenne, venu de Dancourt, Sedaine et Picard. Telle est la critique du journaliste et littérateur Anatole Claveau en 1907 dans son essai *La Langue nouvelle* : la comédie, pour créer « l'illusion de la réplique immédiate et spontanée », doit, « autant que possible, se rapprocher de la conversation et en reprendre les sauts brusques, les parenthèses et les réticences perpétuelles, les suppressions et les coupures, à charge pour elle d'y suppléer par la vivacité de la mimique et de l'accent. On sait comment Scribe appliqua, en l'exagérant, cette règle fondamentale de

⁴⁶. Eugène SCRIBE, *La Camaraderie*, acte II, sc. 3, éd. citée, p. 279.

⁴⁷. « Dans le texte, le manque est inscrit. Une place est laissée en creux : il faut laisser de la place à ce qui va continuer à agir une fois le texte achevé. [...] Car le tissage du texte de théâtre va jusqu'à écrire avec d'autres choses qu'avec des mots, écrire aussi avec un objet qui arrive, écrire avec quelqu'un qui s'agenouille, avec une couleur qui s'en va. Le texte de théâtre s'écrit avec beaucoup de vide autour » (Valère NOVARINA, « Lire à trois cents yeux », *Littérature*, n° 138, juin 2005, p. 7-17).

toute l'école » jusqu'à tomber dans un « laisser-aller qui va souvent chez lui jusqu'au mépris de la syntaxe⁴⁸ ».

On ne saurait conclure à l'existence d'un style propre à Scribe, immédiatement reconnaissable par l'unification complexe de traits distinctifs à valeur différentielle. Le dramaturge renonce à se faire porte-parole de lui-même, à faire entendre sa *note* personnelle. En revanche, Scribe a bien forgé en son temps, en s'inspirant de pratiques issues de la comédie du siècle précédent, une langue proprement théâtrale, construite pour donner l'illusion de l'oralité dans son surgissement, du dialogue dans son allant, de l'émotion dans une langue parlée chargée d'affects – au risque de l'incorrection. Pierre Larthomas a affirmé que « tout langage dramatique peut se définir par l'importance plus ou moins grande qu'il accorde [aux] accidents du langage si fréquents [...] dans la conversation quotidienne⁴⁹ ». Cette importance est très haute chez Scribe qui a travaillé, en son temps, plus ou moins [p. 176] selon le genre et la destination de ses pièces, à styliser l'échange langagier, à forger une forme conversationnelle dotée d'une efficacité théâtrale, d'une puissance d'aimantation du spectateur et d'un fort pouvoir d'illusion – puissance et pouvoir qui se sont assurément affaiblis dans l'évolution socio-culturelle et historique du public de théâtre. Ses textes dramatiques n'en restent pas moins à lire d'abord pour ce qu'ils sont : une série de « rôles » offerts aux acteurs et voués à une mise en voix, en tons et en rythmes ; leur « style » ne saurait s'apprécier que de cette façon. Enfin – hypothèse à confronter à un examen beaucoup plus fin et complet des textes –, le théâtre de Scribe « fait style » dans la mesure où il donne à entendre non pas *la* langue de la bourgeoisie, mais *une* langue moyenne forgée, sculptée dans la langue, qui a pu servir, à un moment donné, et pas seulement en France⁵⁰, de marqueur identitaire pour une classe sociale émergente : de miroir sonore, déformant mais gratifiant. Scribe fit miroiter, en France et de par le monde, les reflets d'une certaine langue française perçue en son temps comme celle d'une nation culturellement rayonnante. Pour cela, comme pour ses qualités musicales et dramatiques, le *style* dramatique et la langue de Scribe méritent d'être reconsidérés.

⁴⁸. Anatole CLAVEAU, *La Langue nouvelle. Essai de critique conservatrice*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1907, p. 15.

⁴⁹. Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique, op. cit.*, p. 219.

⁵⁰. Voir la contribution d'Andreas MÜNZMAY au présent volume, p. 203-220.