

Appliquant à la scène théâtrale un concept cinématographique, cet ouvrage s'interroge sur les modalités des spectacles non traduits, présentés au public dans toute l'étrangeté de leurs gestes et de leurs voix d'origine. Alors que fleurissent les travaux consacrés à la traduction théâtrale, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques (PRITEPS) a choisi de se pencher, avec ce volume, sur le phénomène inverse : celui d'un théâtre joué pour une salle dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant cette altérité comme part de l'expérience esthétique. Des troupes italiennes conviées dans toutes les cours d'Europe aux comédiens chinois reçus pour les expositions universelles, les cas d'études abondent, invitant à explorer le fonctionnement, la réception et l'influence de ces spectacles.

Délibérément interdisciplinaire, cet ouvrage collectif croise les pratiques, les langues et les approches pour enrichir la réflexion théorique par la comparaison. À partir d'exemples très divers – spectacles en langue exotique ou régionale, scènes historiques ou création contemporaine – les articles interrogent la transmission du spectacle au-delà des mots. Découverte de l'Autre, élitisme culturel, ou voyeurisme de l'étrange ? Perception ancrée dans la musicalité de la langue, ou dans la gesticulation des corps ? Les textes réunis ici analysent aussi bien la spécificité des spectacles en version originale que les institutions qui les accueillent, la sociologie des publics, et les choix de surtitrage. Ils dessinent, au fil de l'analyse, l'image d'une expérience théâtrale aussi fertile que déconcertante, enracinée dans le sensible, et concentrant toute l'attention sur la puissance du rythme, la délicatesse du geste et la résonance de la voix.

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

La scène en version originale



Ouvrage publié avec le concours de
l'université Paris-Sorbonne et du PRITEPS

Les PUPS sont un service général de l'université Paris-Sorbonne

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015
isbn : 979-10-231-0250-5

Couverture : Michaël Bosquier
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

PUPS
Maison de la Recherche
Université Paris-Sorbonne
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60
fax : (33) (0)1 53 10 57 66

pups@paris-sorbonne.fr
<http://pups.paris-sorbonne.fr>

AVANT-PROPOS

Julie Vatain-Corfdir

Si l'art théâtral est celui de la parole incarnée, qu'advient-il de cette parole en terre étrangère ? Comme en témoignage, dès le xvii^e siècle, la présence de comédiens italiens dans plusieurs capitales européennes, l'itinérance est inscrite dans l'histoire du théâtre mondial, dans la vie des troupes et la carrière des acteurs. Il convient donc de s'interroger sur le spectacle comme objet exporté, dans ses modalités changeantes comme dans sa réception. C'est ce qu'a souhaité faire ici, dans le cadre de ses travaux à la croisée des scènes, le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de Paris-Sorbonne (PRITEPS). À l'heure où de nombreuses publications se penchent sur les difficultés et les bonheurs de la traduction théâtrale, ce volume choisit de se consacrer à l'expérience inverse : celle du théâtre en version originale, joué pour un public dont la langue n'est pas celle du spectacle, en revendiquant l'altérité linguistique comme part de l'expérience esthétique.

La création contemporaine abonde en mises en scènes multilingues et multiculturelles, affirmant l'« étrangéisation » du théâtre comme clé d'une perception renouvelée, mais l'histoire montre que ces pratiques s'appuient sur une tradition vieille de plusieurs siècles. Des comédiens français invités par Catherine de Russie aux acteurs anglais qu'accueille l'Odéon en 1827, des tournées de Sarah Bernhardt en Amérique du Nord à celles de Louis Jovet en Amérique du Sud, des applaudissements reçus par les comédiens-danseurs japonais à l'exposition universelle de 1900 aux succès en langue japonaise de Simon McBurney ou de Claude Régy, le théâtre aime à faire entendre la musique d'une autre langue, à explorer la transmission du spectacle au-delà des mots.

Une enquête sur ce phénomène exige de s'intéresser non seulement à la spécificité des spectacles qui voyagent, mais aussi aux institutions qui les accueillent, aux publics auxquels ils se destinent, et aux effets qu'ils produisent. Si les barrières langagières peuvent en effet provoquer la méfiance des spectateurs, incitant les artistes à les rassurer par la distribution de synopsis ou la mise en place de surtitres, elles permettent également de placer l'art théâtral sous une autre lumière. L'altérité linguistique concentre l'attention sur le langage scénique, sur l'expressivité du geste, sur le rythme et la musicalité de la déclamation, éduquant le public à une forme de réception ancrée dans le sensible plus que dans le discours. La question de l'équilibre entre sens et

sonorité suggère d'ailleurs une comparaison avec l'opéra, car la langue étrangère n'est pas perçue de la même manière par les spectateurs lorsqu'elle est parlée ou chantée. Les spectacles venus d'ailleurs enrichissent, enchantent ou déconcertent la réception, de même qu'ils influencent les pratiques de la scène « d'accueil », qui se renouvelle au contact de dictionnements inaccoutumés et de nouvelles cultures du geste. Faire entendre une pièce en version originale, c'est croiser à la fois les langues et les traditions théâtrales, et raviver l'art dramatique en le dépouillant du verbe pour mettre l'accent sur le corps et la voix.

6 L'approche de ce volume consiste à mettre en regard des pratiques et des langues diverses, de manière à enrichir le questionnement théorique par la comparaison. Le vaste éventail d'exemples abordés par les articles a suggéré un ordre de présentation à la fois chronologique et thématique, selon les sections. La chronologie s'impose en effet pour étudier les origines européennes du phénomène, à savoir les pratiques voyageuses des comédiens italiens, ces précurseurs de l'exportation des spectacles et de la bigarrure linguistique. Le premier volet s'y consacre, avec trois articles qui étudient successivement la présence italienne sur les scènes parisiennes aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Il s'agit là d'analyser la saveur du bilinguisme franco-italien et son effet sur le public ([Charles Mazouer](#)), la place du geste et de l'agilité corporelle dans un théâtre improvisé fondé sur le jeu physique ([Charles Mazouer](#), [Alessia Gennari](#)), et plus généralement de mettre en doute l'idée de barrière linguistique conçue comme un obstacle. La question de l'institutionnalisation de ce théâtre et de sa perception dans les sources contemporaines mérite également d'être étudiée ([Sandrine Blondet](#), [Alessia Gennari](#)), ainsi que le statut des comédiens, indépendants ou placés sous le patronage des Grands ([Sandrine Blondet](#)).

Après cette mise en perspective des premières pratiques du genre, une deuxième section se tourne vers le surgissement de la langue « autre » comme principe de création théâtrale. C'est ici un regroupement thématique qui permet de mettre en regard des cas d'études variés, de la langue régionale à la langue exotique. Les scènes en occitan de *Monsieur de Pourceaugnac* et la pastorale languedocienne de Mondonville invitent ainsi à s'interroger sur le choix de la langue occitane : sa portée, son accessibilité, et sa valeur théâtrale ([Bénédict Louvat-Molozay](#)). Le rapport du spectateur aux sonorités d'une autre langue est également analysé à travers *l'Électre* de Sophocle, retransmise en grec à la télévision britannique avec un succès inattendu qui souligne la suprématie de l'intensité émotive et de la musicalité du jeu ([Amanda Wrigley](#)). L'exemple des comédiens chinois sur la scène française permet ensuite d'apprécier la façon dont les spectacles éduquent le regard du public, sortant progressivement des confins d'un exotisme bizarre pour devenir un art apprécié ([Shih-Lung Lo](#)). Ces exemples divers

et révélateurs posent avec acuité la question de la déclamation autre, et présentent diverses facettes des dispositifs de compréhension mis en place pour le public.

Un troisième volet se consacre à la fortune de la langue française sur les scènes étrangères. La Russie en offre plusieurs exemples, qu'il s'agisse des proverbes dramatiques écrits en français par Catherine II et sa cour ([Valentina Ponzetto](#)) ou de troupes françaises invitées à Saint-Petersbourg au fil du XIX^e siècle ([Pascale Melani](#)). Les questions qui se posent alors ont trait non seulement aux textes joués en langue étrangère, mais aussi à tout l'univers culturel qu'ils véhiculent, aux modes françaises – qu'elles soient littéraires ou vestimentaires – et à la sociologie du public. Ce dernier point intéresse également le phénomène méconnu du « Théâtre français d'Amérique », troupe française implantée à New York avant même l'arrivée de Jacques Copeau, avec pour public privilégié une élite culturelle qui fait grand cas de ses affiliations européennes ([Mechele Leon](#)).

La dernière section du volume se tourne vers les pratiques linguistiques et les métissages de la scène contemporaine. Depuis la fin du XX^e siècle, les créations internationales, le travail sur le sur-titrage et les spectacles présentés en versions multiples sont particulièrement à l'honneur. La reconnaissance dont jouit actuellement le théâtre espagnol alternatif permet de s'interroger sur les modalités de sa réception, sur son influence et sur l'adaptation des spectacles aux lieux où ils sont présentés ([Béatrice Bottin](#)). Plus rare, la production d'une même mise en scène en plusieurs langues engage une réflexion sur la valeur et le fonctionnement de ce choix esthétique, et sur ses conséquences en termes de rapport au public et d'efficacité de la mise en scène ([Anaïs Bonnier](#)). L'exemple d'un metteur en scène proposant ses spectacles tantôt en traduction, tantôt en langue étrangère, invite enfin à une analyse du jeu de l'artiste avec sa réception, entre distanciation et connivence ([Suzanne Fernandez](#)). À travers cette mosaïque de cas d'études sous-tendus par une réflexion théorique, c'est donc un travail approfondi sur le spectacle de l'Autre, dans ses modalités linguistiques et sonores comme dans son exotisme gestuel, que propose ce volume.

THÉÂTRE DE L'HERMITAGE : DES PROVERBES DRAMATIQUES EN FRANÇAIS POUR LA COUR DE CATHERINE II DE RUSSIE

Valentina Ponzetto

Le nom de « Théâtre de l'Hermitage » désigne deux objets différents et complémentaires : une salle de spectacle et un recueil de pièces de théâtre¹. La salle est le beau théâtre palladien construit entre 1783 et 1785 au Palais d'Hiver de Saint-Pétersbourg pour l'impératrice Catherine II de Russie par l'architecte italien Giacomo Quarenghi. Il s'agit d'un théâtre à l'italienne pouvant contenir entre 200 et 300 spectateurs. Comme son modèle, le Teatro Olimpico de Vicenza, il est inspiré des amphithéâtres antiques, avec des gradins superposés disposés en arc de cercle à la place des sièges. Ainsi l'architecte écrit-il dans une sorte de préface à l'édition de ses plans qu'« il n'y a aucune place distinguée dans ce théâtre, où toute étiquette est bannie, & chacun peut s'asseoir là où bon lui semble ». Choix important, qui semble suggérer et garantir une sorte de communauté idéale, d'entente et de cohésion entre les spectateurs. De plus, poursuit Quarenghi avec orgueil, ce théâtre « est peut-être le premier depuis la renaissance des beaux arts qui ait été construit sur le modèle des anciens pour l'usage des spectacles modernes »².

Or, parmi ces « spectacles modernes », une place de choix est occupée par un recueil de pièces écrit justement pour être joué dans ce théâtre, dont il prend donc le nom : *Recueil des pièces de l'Hermitage*, dans sa première édition russe (1788), ou *Théâtre de l'Hermitage* dans son édition française (1798). Fortement voulu par l'impératrice Catherine, ce recueil se signale par trois particularités dignes de retenir l'attention : il est l'œuvre de la souveraine elle-même et d'un petit nombre de hauts dignitaires de sa cour ; il est entièrement en français, malgré les origines variées de ses auteurs et le fait qu'il se destine à une cour russe ; et enfin, il est composé majoritairement de proverbes dramatiques, un genre particulier de « petite comédie qui est le développement d'un proverbe³ », fort à la mode à l'époque. Ce sont ces caractéristiques qu'il convient d'interroger et d'étudier.

- 1 Nous adoptons la graphie *Hermitage*, courante dans les publications de l'époque, plutôt que la graphie moderne *Ermitage*.
- 2 Jacques Quarenghi, *Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies*, Saint-Pétersbourg, Imprimerie de l'Académie des sciences, 1787, n.p.
- 3 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1863-1872.

des troupes françaises à venir jouer à Saint-Petersbourg⁵. Dans le répertoire français, ses auteurs favoris étaient Molière et Regnard, dont on représentait « tous les soirs [...] quelque pièce⁶ » sur la scène de l'Hermitage, selon le témoignage du comte de Ségur. De manière générale, elle préférait d'ailleurs la comédie à la tragédie ; dans ce dernier genre, elle ne prisait vraiment que *Cinna*, sans doute à cause des réflexions sur le pouvoir qui devaient la toucher de près. Le genre comique convenait mieux à ses goûts, et aussi à ses projets pédagogiques et réformateurs, si l'on en croit l'adage latin selon lequel la comédie « *castigat ridendo mores* ». Dès 1772, pensant sans doute qu'on n'est jamais mieux servi que par soi-même, Catherine se fit elle-même auteur dramatique, s'attaquant tour à tour à la bigoterie, à l'éducation des filles, aux travers de la petite noblesse et surtout aux franc-maçons. En 1787, elle comptait ainsi à son actif huit comédies et trois livrets d'opéra-comique en russe⁷. Comme elle l'écrivait à Grimm, trois raisons la poussaient à écrire : « [...] primo, parce que cela m'amuse ; secundo, parce que je voudrais relever le théâtre national qui, faute de pièces nouvelles, se trouvait un peu négligé, et tertio, parce qu'il était bon d'étriller un peu les visionnaires⁸ ».

Sur un mode mineur, où prime l'amusement, ces raisons président aussi à l'écriture du *Théâtre de l'Hermitage*. La genèse du recueil est brièvement racontée dans la « note de l'éditeur » de l'édition de Paris. Charles Hyart a démontré de manière convaincante que cet éditeur, resté anonyme et à l'identité longtemps controversée, ne serait autre que le comte Philippe de Ségur, ambassadeur de France auprès de la cour de Russie et premier contributeur du volume après Catherine II⁹. Son récit serait donc celui d'un témoin oculaire, très impliqué dans la création de l'ouvrage et digne de foi :

- 5 Voir Lurana Donnels O'Malley, *The Dramatic Works of Catherine the Great: theatre and politics in eighteenth-century Russia*, Burlington, Ashgate, 2006, p. 7-8 ; Stéphane Viellard, *Le Proverbe en Russie (xviii^e siècle)*, op. cit., p. 135-136 ; Ettore Lo Gatto, *Histoire de la littérature russe des origines à nos jours*, op. cit., p. 146-152 ; Robert-Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au xviii^e siècle*, t. II, *L'époque glorieuse de Catherine II, 1762-1796*, Genève, Mont-Blanc, 1948-1951, p. 11-12.
- 6 Louis-Philippe Ségur, *Mémoires ou Souvenirs et anecdotes*, Paris, A. Eymery, 1824-1826, t. III, p. 279.
- 7 Voir Lurana Donnels O'Malley, *The Dramatic Works of Catherine the Great*, op. cit., p. 21-96 et 169-185 ; Robert-Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au xviii^e siècle*, op. cit., t. II, p. 439-442, 445-446 et 522-523 ; Isabel de Madariaga, « Catherine II et la littérature », dans Efim Etkind (dir.), *Histoire de la littérature russe*, t. I, *Des origines aux Lumières*, [Paris], Fayard, 1992, p. 661-664.
- 8 Cité dans Charles Hyart, « Le Théâtre de l'Hermitage et Catherine II », *Revue de littérature comparée*, 61/1, janvier-mars 1987, p. 86.
- 9 *Ibid.*, p. 101-103.

Catherine, en revenant de la Crimée, en 1787, voulut faire jouer chez elle, à l'Hermitage, des Pièces et des Proverbes, qui n'eussent été représentés sur aucun Théâtre ; elle engagea plusieurs des personnes qui l'avoient suivie en Tartarie, à en composer ; et pour les encourager par son exemple, elle écrivit elle-même rapidement quelques Proverbes. Une très bonne troupe de Comédiens, parmi lesquels étoient le célèbre Aufrêne, et Fastier, élève de Prévile, jouoient ces Pièces devant un petit nombre d'Auditeurs, seuls admis à ces représentations¹⁰.

84 Deux éléments sont à souligner dans ce passage : d'abord la volonté de l'impératrice de jouer du théâtre inédit, donc moderne et piquant ; ensuite le caractère intime et privé de ce théâtre, écrit par et pour un cercle très restreint et choisi des membres de sa cour. Comme il est dit dans la « Note de l'éditeur », et plus longuement raconté dans les *Mémoires* du même Philippe de Ségur, ce petit groupe de hauts dignitaires intimes de l'impératrice s'était formé lors du voyage en Crimée entrepris par celle-ci en 1787. Pour se distraire, ces brillants voyageurs s'amusaient le soir « à faire des énigmes, des charades et des bouts-rimés¹¹ », ou encore à « jouer [...] des proverbes dans la chambre à coucher de l'impératrice », genre de talent où excellait l'ambassadeur d'Autriche Cobentzel, à la « gaieté intarissable »¹².

De retour à Saint-Petersbourg, le recueil naît comme un prolongement de ces jeux de société, dont il garde l'esprit ludique et le caractère privé, pour *happy few*. C'est donc plutôt d'un véritable théâtre de société que d'un théâtre de cour qu'il s'agit. Car, même si les pièces sont jouées au théâtre du palais impérial par une troupe de comédiens professionnels, les auteurs sont des dilettantes plus ou moins expérimentés, et les représentations répondent à la plupart des caractéristiques qui, selon David Trott et Jean-Claude Yon, définissent le théâtre de société. D'abord, elles ont lieu « devant un très petit nombre de spectateurs choisis, sur le théâtre particulier de l'*Ermitage* », dans le prolongement de « l'espèce de liberté et de sans-façon qui avait régné pendant le voyage de Crimée »¹³. Elles sont donc à inscrire au rang des « spectacles privés », donnés « chez soi », devant un « cercle » d'amis et de parents »¹⁴. Ensuite, elles ont

10 *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie, composé par cette Princesse, par plusieurs personnes de sa société intime, et par quelques ministres étrangers*, Paris, chez F. Buisson, an 7 [1798], t. I, p. 2.

11 Louis-Philippe Ségur, *Mémoires ou Souvenirs et anecdotes*, op. cit., t. III, p. 21.

12 *Ibid.*, p. 136.

13 Arthur Dinaux, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, Paris, Deflorenne, 1867, t. I, p. 289.

14 David Trott, « Qu'est-ce que le "théâtre de société" ? », *Revue d'histoire du théâtre*, LVII, 2005, p. 7-20. Le comte de Ségur raconte d'ailleurs l'embarras des comédiens « obligés de jouer dans un grand théâtre, voyant en face d'eux une salle magnifique, bien éclairée, mais presque déserte et

une nature non lucrative et épisodique, non sujette à une vente de billets et à une programmation régulière (une « saison »)¹⁵.

La première édition imprimée du recueil revêt d'ailleurs le même caractère confidentiel. Très rare, elle ne fut tirée qu'à un petit nombre d'exemplaires, une trentaine selon une lettre de Catherine à Grimm, comme une sorte de « plaquette-souvenir » destinée aux seuls membres du cercle qui l'avait produite. À Grimm, qui en réclamait une copie, il fut répondu « qu'aucun exemplaire ne se donne sans que celui qui veut en avoir ne livre au moins un proverbe »¹⁶. Ce qui explique probablement pourquoi les volumes ne portent pas l'indication du lieu et de la date d'édition, ni les noms des auteurs des pièces. Les membres de la « société » de l'Hermitage savaient bien à qui les attribuer. Dans cette édition, le recueil comprend 23 pièces, dont 17 proverbes, répartis sur quatre volumes qui « respectent sans doute un certain ordre chronologique¹⁷ » (voir Annexe). Dans l'édition de Paris parue en 1798, en revanche, manquent les pièces du quatrième volume, sans doute imprimé après le départ du comte de Ségur de Saint-Petersbourg, remplacées par une scène historique de Catherine II sur le mythique fondateur de l'empire russe. On y trouve donc 19 pièces, dont 15 proverbes (voir Annexe).

Les principaux auteurs en sont l'impératrice elle-même et Ségur, responsables à eux seuls de plus de la moitié de l'ouvrage et certainement des meilleures pièces. On y trouve ensuite deux français, le baron d'Estat, attaché au cabinet impérial, et Mademoiselle Aufrène, fille du comédien, et cinq grands dignitaires autrichiens et russes : le prince de Ligne, le comte de Cobenzl, ambassadeur d'Autriche, Iwan Schwalof, Grand Chambellan, le sénateur Strogonof, et le comte Mamonof, favori du moment de Catherine, qui l'a sans doute largement aidé dans la rédaction de sa comédie.

On remarquera d'abord que le français, langue du recueil, n'est la langue maternelle que de trois de ses auteurs, même si le prince de Ligne, diplomate et fin lettré, la maîtrisait parfaitement, et que la critique a définitivement tranché en faveur des compétences indéniables de Catherine II¹⁸. Ensuite on notera la majorité écrasante de proverbes, qui devient encore plus importante si l'on songe que la tragédie *Coriolan*

dont dix ou douze spectateurs peuplaient seulement la solitude » (Louis-Philippe Ségur, *Mémoires ou Souvenirs et anecdotes*, op. cit., t. III, p. 279).

15 Jean-Claude Yon et Nathalie Le Godinec (dir.), *Tréteaux et paravents: le théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 2012, p. 14-15.

16 Lettre à Grimm, 13 janvier 1789, citée dans Charles de Larivière, « L'Impératrice Catherine II auteur dramatique et le théâtre de l'Hermitage », *La Revue de famille*, 1^{er} mars 1891, p. 407.

17 Charles Hyart, « Le Théâtre de l'Hermitage et Catherine II », art. cit., p. 100.

18 *Ibid.*, p. 89 et Aleksandr Nikolaevič Pypine (éd.), *Sochineniia imperatritsy Ekateriny II*, St. Petersburg, Imperatorskoi Akademii Nauk, 1901-1907, 12 vol., t. 4, p. 11.

et l'une des comédies de Philippe de Ségur avaient déjà été composées auparavant, et n'étaient donc pas destinées spécifiquement au théâtre de l'Hermitage. L'anonyme recenseur de *L'Esprit des journaux* n'avait pas tort en suggérant que *La Rage aux proverbes*, titre de l'une des pièces de Catherine, « aurait pu servir d'épigraphe à ce théâtre¹⁹ ».

LA LANGUE ET LE GENRE

Pourquoi écrire en français, et pourquoi des proverbes? Les deux réponses sont intimement liées.

86 Au XVIII^e siècle, pour reprendre le mot de Marc Fumaroli, « l'Europe parlait français²⁰ ». C'était la langue des communications internationales, de la diplomatie, des voyageurs et des lettrés, donc la langue d'échange commune du cabinet cosmopolite de Catherine II. De plus, parler français était devenu synonyme d'un art de vivre et presque d'une manière d'être perçus comme particulièrement élégants, raffinés, à la mode. Un esprit d'émulation envers ce savoir-vivre choisi est sûrement la raison principale qui poussait l'impératrice à vouloir doter son théâtre de l'Hermitage d'un répertoire exclusif en français. Elle souhaitait en effet faire de sa cour l'égale de la cour de France et l'affirmer haut et fort devant le cercle des ambassadeurs et autres étrangers de qualité.

Or, le proverbe, genre éminemment français et lié à un art de la sociabilité et de la conversation à la française, se présentait comme le moyen idéal de poursuivre ce but. Au sujet de ces pièces, manifestement beaucoup plus estimées à l'époque qu'elles ne le sont aujourd'hui, Catherine écrivait à Grimm en 1787 : « il en pleut chez nous et nous avons décidé que c'est l'unique moyen de ramener le bonne comédie au théâtre²¹ ». Stéphane Viellard, dans sa thèse sur *Le Proverbe en Russie (XVIII^e siècle)* est allé jusqu'à conclure que « c'est le proverbe dramatique à la française qui, apparemment, permet à Catherine de poser la cour de Russie en rivale de celle de France²² ».

À la fin du XVIII^e siècle, le proverbe dramatique, né un siècle plus tôt dans les cercles précieux, est un genre théâtral déjà affirmé et un amusement de société à la

19 « *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie*, 2 volumes in-8vo », *L'Esprit des journaux*, Fructidor, an VII [septembre 1799], p. 49-62, ici p. 49.

20 Marc Fumaroli, *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Éditions de Fallois, 2001, notamment chap. 13 : « Catherine "le Grand" ».

21 Lettre du 4 octobre 1787, citée dans Charles Hyart, « *Le Théâtre de l'Hermitage et Catherine II* », art. cit., p. 90.

22 Stéphane Viellard, *Le Proverbe en Russie (XVIII^e siècle)*, op. cit., p. 268.

mode, illustré particulièrement par Carmontelle²³. Un *Recueil général des proverbes dramatiques en vers et en prose tant imprimés que manuscrits*, en 16 volumes, venait de paraître en 1785, le *Mercur de France* en publiait régulièrement dans les années 1770, et c'était l'un des amusements favoris de la cour du duc d'Orléans, ainsi que de bon nombre de sociétés particulières, à la ville comme à la campagne. Chez Carmontelle et chez certains de ses émules, le proverbe conservait un caractère de jeu de société, car « le mot du proverbe » illustré par la pièce, devait, disait-il, « être enveloppé dans l'action, de manière que si les spectateurs ne le devinent pas, il faut lorsqu'on le leur dit, qu'ils s'écrient : *ah! c'est vrai*; comme lorsqu'on dit le mot d'une énigme que l'on n'a pu trouver²⁴ ». Sa définition est reprise avec peu de variantes par le poète Longfellow, un autre étranger qui, comme Catherine II, préconisait l'étude de ce genre de pièces pour apprendre un bon français, teinté de distinction parisienne, d'une manière naturelle et agréable : « le Proverbe Dramatique est une espèce de comédie, que l'on joue dans les sociétés de Paris. Le mot d'un proverbe est enveloppé dans l'action et révélé dans le dénouement de la pièce : et de là vient le nom de Proverbe, que porte ce genre de comédie²⁵ ». Résumant les deux approches, avec ou sans jeu de devinette, et ajoutant à sa définition la dimension morale, très souvent présente dans les proverbes, Viollet-le-Duc présentera le genre, dans son *Précis de dramatique* de 1830, comme « la mise en scène d'une petite action dont un proverbe connu, donné comme sujet à remplir ou à deviner, doit servir de moralité²⁶ ». Il précise qu'un proverbe est « ordinairement fort court », comme c'est le cas pour les pièces du *Théâtre de l'Hermitage*, généralement en un acte et peu de scènes, et qu'il « admet tous les tons²⁷ ». Ce dernier point n'est pas négligeable, car même si « beaucoup de gaieté », selon les mots de Carmontelle, est « très agréable » dans le proverbe et que d'habitude le public s'y attend, rien ne la prescrit formellement. Le maître du genre lui-même disait d'ailleurs n'avoir cherché à mettre dans ses dialogues que « le ton de la conversation » et « de la vérité », qui serait « ce qui fait le plus de plaisir dans cette sorte d'amusement »²⁸. Tout en gardant l'élégance et le raffinement d'une conversation de salon, on fait donc appel à une sorte de simplicité et de naturel qui exclut les effets de

23 Voir Clarence D. Brenner, *Le Développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIII^e siècle*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1937, p. 1-56.

24 Louis Carrogis, dit Carmontelle, *Proverbes dramatiques*, Paris, Merlin, puis Lejay, puis Esprit & Laporte, 1768-1781, 8 vol., t. I, p. 5.

25 Henry Wadsworth Longfellow (éd.), *Manuel de proverbes dramatiques*, Portland, Samuel Colman, Brunswick, Griffin's press, 1830, p. 5.

26 Emmanuel Louis Nicolas Viollet-le-Duc, *Précis de dramatique, ou De l'art de composer et exécuter les pièces de théâtre*, Paris, bureau de l'*Encyclopédie portative*, p. 164.

27 *Ibid.*

28 Carmontelle, *Proverbes dramatiques*, *op. cit.*, p. 6-7.

style trop recherchés. « De la vérité dans ses caractères et du naturel dans son dialogue » sont du reste les seuls mérites que Grimm reconnaisse à Carmontelle, dont il juge les proverbes « plats ». Ces qualités sont mises au service d'un art consommé de saisir les ridicules, bien rendus sur scène grâce à une certaine « causticité dans l'esprit²⁹ ». Plus généreux ou plus partisan, le chevalier de Méry, éditeur de Carmontelle, loue chez lui la pratique de « cette maxime devenue si rare [...] : instruire et plaire³⁰ ».

Instruire et plaire sont précisément les buts de Catherine II. Avec les proverbes dont elle est l'auteur ou le commanditaire, elle souhaite reprendre sur le mode mineur la devise traditionnelle de la comédie, « *castigat ridendo mores* », qu'elle a d'ailleurs fait inscrire sur le rideau du théâtre de l'Hermitage. Dans cette optique, le proverbe dramatique se signale comme le genre idéal, car il présente un triple avantage.

88

D'abord il plaît. Amusement de salon, mondain et à la mode, il est facile à écrire et à jouer, rapide et ludique. Il se veut spirituel, et même s'il ne l'est pas toujours, il reste auréolé d'une aura chic et distinguée, cautionnée par l'engouement de la bonne société parisienne. Ensuite il enseigne. Son caractère démonstratif, d'action illustrant une sentence proverbiale, en fait le véhicule idéal d'une leçon morale. Ce n'est pas un hasard si, depuis l'œuvre pionnière de Madame de Maintenon, une riche floraison de proverbes se signale dans le domaine du théâtre d'éducation pour la jeunesse. Même quand il est décliné en théâtre d'amusement pour les adultes, le genre garde toujours une veine pédagogique et moralisante. Il devrait corriger et réformer les mœurs, ou du moins polir les manières, à travers les exemples mis en scène. Enfin, à la différence de la comédie, le proverbe peut prendre « tous les tons », « tous les genres », comme on l'a relevé dans les définitions de Carmontelle et de Viollet-le-Duc. Il assure donc la plus grande liberté d'écriture possible. Or, Catherine semble avoir été très sensible à cet aspect, puisqu'elle disait à propos des imitations de Shakespeare que ces pièces « sont très commodes parce que n'étant ni tragédies ni comédies et n'ayant d'autres règles que celles du tact, du supportable pour le spectateur, je les crois susceptibles de tout. Il n'y a à éviter que l'ennuyeux et l'insipide³¹ ». Quant à déterminer si les proverbes du *Théâtre de l'Hermitage* ont su éviter ces écueils, l'appréciation en sera laissée aux lecteurs, comme le suggère malicieusement le recenseur de *L'Esprit des journaux*³².

29 Cité dans Charles de Méry, « Vie de Carmontelle », dans *Proverbes dramatiques de Carmontelle*, nouvelle édition, Paris, Delongchamps, 1822, t. I, p. IX.

30 *Ibid.*, « Avis de l'éditeur », p. VI.

31 Catherine II, lettre à Grimm du 24 septembre 1786, citée dans Charles Hyart, « Le *Théâtre de l'Hermitage* et Catherine II », art. cit., p. 94.

32 « Catherine II, à l'en croire elle-même, étoit d'un caractère extrêmement gai. Elle écrivoit à Voltaire, au sujet d'une comédie russe dont elle lui envoyoit la traduction : "Vous direz peut-être après l'avoir lue, qu'il est plus aisé de me faire rire que les autres majestés, & vous aurez raison". Il n'y a donc

CARACTÉRISTIQUES DU RECUEIL

Malgré son caractère hétérogène et l'inégalité des contributions qui le composent, on pourra dégager quelques traits caractéristiques du recueil, qui font son originalité et lui assurent une certaine unité.

Le premier, répondant au but de corriger les mœurs tout en amusant, est la satire de certains types humains et travers de caractère. Les cibles de la critique vont des grands classiques universels, sujets de comédie depuis la nuit des temps, à des cas plus originaux, parfois inspirés d'anecdotes réelles connues de la cour. On trouvera donc les vieillards amoureux, emploi incontournable de la comédie d'intrigue, comme le vieux tuteur qui convoite sa pupille dans *Le Jaloux de Valence*; des parents peu avertis qui veulent arranger mal à propos les mariages de leurs enfants et notamment des filles, par exemple dans *L'Amant ridicule* ou *Le Sourd et le bègue*; des étourdis de tout âge et de toute sorte, amoureux, poètes, ou distraits chroniques; ou encore des fats vaniteux, spécimens apparemment fort répandus à la cour, freluquets à la mode avec la cervelle vide, comme le petit-maître Frivolin imaginé par le chambellan Schwalof dans *Insipidus*, ou Don Juan de pacotille comme celui de *L'Officier suffisant, ou le Fat puni*, qui courtise deux femmes en même temps et se retrouve éconduit par les deux. Une catégorie à part est représentée par les monomaniaques, comme Madame Tantine de *La Rage aux proverbes*, si atteinte par la burlesque infirmité du titre qu'elle souhaite donner à sa nièce « des proverbes et point de mari³³ », ou le collectionneur de curiosités de *La Matinée de l'amateur*, facilement dupe d'une farce invraisemblable montée par ses amis à propos d'une prétendue peuplade exotique fraîchement découverte. Dans la plupart des cas, la maxime proverbiale énoncée dans les dernières répliques vient sanctionner le comportement répréhensible, pour l'édification des personnages et des spectateurs. Ainsi, par exemple, l'amateur de curiosités apprendra que « Tout ce qui reluit n'est pas or », les parents éblouis par la perspective d'un riche mariage avec un prince ridicule que « Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée », le petit-maître volage courtisant plusieurs femmes à la fois que « Qui court deux lièvres n'en prend point ».

Les cas de transposition dramatique de faits et personnages réels s'avèrent plus complexes. Déjà préconisée par Carmontelle, qui suggérait des sujets composés « en

pas de doute que ces quinze proverbes, à commencer par ceux dont elle est l'auteur, ne l'aient fait beaucoup rire, elle & ses amis, comme de raison. Mais les autres majestés ne sont peut-être pas les seules personnes qu'il soit moins aisé de faire rire que Catherine II. Nos lecteurs pourroient bien être tout aussi difficiles. Ainsi nous nous garderons de les entretenir de ces proverbes. » (« Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie, 2 volumes in-8vo », art. cit., p. 50-51.)

33 Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, op. cit., t. I, p. 137.

se servant de quelques traits, de quelque historiette etc. [...] pris dans les sociétés ordinaires³⁴ », cette pratique renvoie aux fonctions de sociabilité, de cohésion de la communauté et de renforcement de l'effet de miroir entre scène et salle spécifiques aux proverbes écrits pour des théâtres de société. Les membres de la communauté rient du persiflage envers un personnage connu, à peine couvert d'un voile fort transparent de fiction, et en même temps se renforcent dans leurs valeurs communes, généralement enfreintes par le personnage en question. Dans le cas du *Théâtre de l'Hermitage*, le procédé est mis au service d'une intention politique, de glorification de Catherine II et de son règne, et de dénigrement de ses ennemis, ou d'autres personnages en disgrâce à la cour. Ainsi *Gros-Jean ou la Régimanie* met en scène un imposteur délirant et famélique, se croyant appelé à réformer par ses théories absurdes un royaume en réalité fort prospère et sagement gouverné, où il faut évidemment reconnaître la Russie sous la férule de Catherine. Le proverbe, dont le mot est significativement « Pas besoin que Gros-Jean remonte à son curé », s'inspire de la visite en Russie du physiocrate Pierre-Paul le Mercier de la Rivière, qui, invité par la tzarine sur le conseil de Diderot, « crut qu'il était appelé pour gouverner l'empire³⁵ ». De même, *Les Voyages de M. Bontemps*, où un valet fanfaron fait des rodomontades en évoquant les campagnes militaires qu'il aurait victorieusement menées avec son maître, contient une allusion à la guerre avec la Suède, comme le relève Alexandre Khrapovitski, chef de cabinet de Catherine et chargé de recopier ses pièces. Le 21 août 1788, après la lecture du proverbe encore inachevé, le secrétaire note : « Il y a beaucoup d'esprit et ça a trait à la guerre avec la Suède » ; puis le 28 : « Crispin, dans le récit du combat naval, ment plus agréablement que le prince Charles [frère de Gustave III de Suède, futur Charles XIII] »³⁶. Dans un registre plus quotidien, *L'Insouciant* serait, selon Philippe de Ségur, « le portrait fidèle d'un Courtisan de l'Impératrice, original assez comique, qui, par ses bouffonneries [...], étoit le sujet continuel des plaisanteries de Catherine et de sa Cour³⁷ ».

Un autre élément visant à renforcer les jeux complices et les clins d'œil entre membres de la société est le recours aux références intertextuelles, que l'on considérera comme un deuxième trait distinctif du *Théâtre de l'Hermitage*. Assez courante dans la pratique

34 Carmontelle, *Proverbes dramatiques*, op. cit., p. 5.

35 Ségur, « Note de l'éditeur », dans *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II*, op. cit., t. I, p. 3. Voir aussi Maurice Tourneux, *Diderot et Catherine II*, Paris, Calmann Lévy, 1899, p. 15-21.

36 Cité dans Charles Hyart, « *Le Théâtre de l'Hermitage et Catherine II* », art. cit., p. 90. Lurana Donnels O'Malley propose en revanche d'y lire une autre allusion à Mercier de la Rivière, intarissable bavard (Lurana Donnels O'Malley, *The Dramatic Works of Catherine the Great: theatre and politics in eighteenth-century Russia*, op. cit., p. 108).

37 Ségur, « Note de l'éditeur », dans *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II*, op. cit., t. I, p. 4.

des théâtres de société, qui se nourrissent de la fréquentation des scènes officielles, cette intertextualité ludique a ici pour référent la grande tradition classique française, notamment Molière et La Fontaine. Derrière le jeu des allusions et l'hommage explicite aux maîtres, l'intention est manifestement d'inscrire le *Théâtre de l'Hermitage* dans la continuité de cette tradition. Ainsi *Le Jaloux de Valence*, avec son barbon de tuteur souhaitant épouser une jeune pupille moins ingénue qu'il n'y paraît, est clairement démarqué de *L'École des femmes* de Molière, dont il va même jusqu'à reprendre la scène de lecture des *Maximes du mariage*. Seulement, dans le proverbe du baron d'Estat, la lecture de l'équivalent *Traité des devoirs conjugaux* se passe hors scène, et l'épisode se réduit à un échange entre le tuteur et la servante qui renvoie de manière allusive et ironique à la pièce de Molière : « ANSELME. – Quel effet cette lecture a-t-elle fait sur ma pupille ? / BÉATRIX. – Un effet excellent. Elle s'est endormie sur-le-champ³⁸. »

Le Flatteur et les flattés de Catherine II est, de son côté, un pastiche assumé de la fable de La Fontaine *Le Corbeau et le renard*, ici transposée dans le monde des hommes. À force d'adroites flatteries, le fourbe M. Renard se fait offrir un habit neuf et une coquette somme d'argent par le riche mais niais M. de Corbec. Arrivé à ses fins, il prend congé en disant être « engagé à représenter en action la fable du Corbeau et du Renard », « petit badinage de société »³⁹ joué dans un but moral. Prenant le public pour complice, il se permet encore de jeter la morale de la fable, qui sert donc de « mot » du proverbe, à la figure de son protecteur : « (à M. de Corbec) Mon bon monsieur, apprenez que tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute » !

Comme le montre bien cette mise en abyme d'une fable-proverbe en action, la troisième dimension commune à beaucoup de proverbes de l'Hermitage est une forte métathéatralité. On citera par exemple *Inspidus*, critique des cabales montées pour faire tomber une pièce sans même l'avoir écoutée. Ou bien *Le Quiproquo*, qui met en scène un jeune poète, M. de l'Hémistiche, exclusivement préoccupé par la comédie de société qu'il est en train d'écrire et qu'il compte faire jouer à son entourage, si bien que quand on lui parle de projets pour son mariage, il croit recevoir des conseils pour le dénouement de sa pièce, où il se réserve le rôle de l'amoureux. Mais c'est dans les proverbes écrits par l'impératrice elle-même que cette dimension est le plus présente ; en outre, elle y est le point d'appui d'une réflexion sur la pratique du proverbe, ses enjeux et sa valeur. Dans *Le Flatteur et les flattés*, la fable originale est transformée, selon le mot de Stéphane Viellard, en « proverbe-prétexte⁴⁰ ». Le spectateur est donc

38 *Ibid.*, p. 192.

39 *Ibid.*, p. 252.

40 Stéphane Viellard, *Le Proverbe en Russie (xviii^e siècle)*, op. cit., p. 271.

pris à partie de ce jeu de miroirs, d'enchâssements et de transpositions, et invité à découvrir le fonctionnement d'un proverbe dramatique, son but moral et son rapport avec la « morale de la fable » de tradition classique. La réflexion sur le genre se trouve propulsée au cœur même de l'intrigue dans *La Rage aux proverbes*, sans doute la pièce la plus intéressante du recueil, dont elle représente une sorte de mise en abyme burlesque. On y voit en effet une petite société réunie autour de Madame Tantine, vieille dame férue de proverbes, qui prétend en faire composer à tous ceux qui l'entourent. « Elle est jour et nuit occupée à faire des proverbes, à les jouer, à en mendier à tout le monde », se désespère sa servante Marton, « elle met tout le monde sur les dents, et se fatigue elle-même l'esprit à en trouver, à en faire, à en jouer »⁴¹. Au-delà de la projection caricaturale et ironique d'elle-même et de son projet, Catherine nous livre avec ce proverbe un véritable débat d'esthétique théâtrale, une intéressante réflexion sur la mode contemporaine des proverbes et sur la manière d'en composer et d'en jouer.

RÉFLEXIVITÉ DU PROVERBE

Si ridicule qu'elle soit, Madame Tantine expose en effet devant ses invités réunis des idées fort sensées et bien fondées sur les proverbes dramatiques, où l'on pourra aisément lire les principes esthétiques de l'impératrice :

TANTINE. – Il me paraît à moi, qu'il n'y a rien de si joli que les proverbes, cela est aisé à faire et à jouer. Mais dans la société je n'aime point les gens qui disent du mal de tout le monde, et qui cherchent à donner des ridicules à leur prochain ; entendez-vous, monsieur Jeunet ?

JEUNET. – J'entends, madame.

DANTÉE. – Un proverbe est une chose sans prétention. S'il est bon on en rit un moment, s'il est mauvais on le jette, et on n'y pense plus.

TANTINE. – Non pas, s'il vous plaît, monsieur. Ce sont des échantillons de caractères, crayonnés de telle façon, qu'on pourrait faire de chacun d'eux une pièce en cinq actes et plus⁴².

D'abord, c'est le caractère accessible du genre qui est mis en avant : il s'agit de pièces simples, sans prétention, que l'on peut jouer, selon la formule consacrée, entre deux paravents, donc faciles à écrire et à représenter, à la portée de tous. C'est la raison pour laquelle Madame Tantine en réclame continuellement à tous ses amis. Ici poussée

⁴¹ *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, op. cit.*, t. I, p. 134-135.

⁴² *Ibid.*, p. 156-157.

à l'excès, cette pratique était effectivement courante à l'époque : un grand nombre d'amateurs ont écrit ou improvisé des proverbes pendant les dernières décennies du XVIII^e siècle, et il était d'usage d'en enchaîner plusieurs au cours d'une soirée.

On relèvera aussi l'aspect agréable, plaisant et à tout prendre assez bon enfant de cet amusement. On rit, certes, des ridicules et des défauts des autres, mais sans méchanceté, sans tomber dans la véritable médisance. Cette mesure de bon ton apparaît comme l'une des constantes du proverbe, explicitement évoquée, par exemple, par Jean-Baptiste Sauvage lorsqu'il fait l'éloge de « ces pièces où le [*sic*] *vis comica* s' [unit] tellement à la décence, qu'une mère [peut] les laisser jouer à sa fille⁴³ », comme ici Madame Tantine à sa nièce et pupille Rosalie.

Malgré sa légèreté et sa facilité apparentes, il ne faut cependant pas sous-estimer un genre qui, aux yeux de Tantine, mais aussi de Catherine, a la même dignité que la comédie, dont il représente une sorte de condensé. Tous les bons proverbes contiendraient en somme une comédie régulière en puissance, ou, comme le dira Viollet-le-Duc, « avec plus de développements, pourraient devenir de jolies comédie⁴⁴ ». La vérité des caractères représentés fait notamment tout le mérite d'un proverbe, comme du reste de toute comédie de mœurs ou de caractère. « C'est dans la société que la bonne comédie prend ses modèles », proclame d'ailleurs M. Jeunet, soulignant une fois de plus la fonction spéculaire de la scène. Cette fonction est fondamentale dans le théâtre de société, où, contrairement à ce qui se passe sur les scènes officielles, où la tragédie est le genre le plus prisé, on cherche avant tout une parfaite correspondance et communion entre la scène et la salle. Personnage burlesque, Jeunet pousse cependant un peu trop loin l'application de la théorie d'une osmose continue entre la vie et le théâtre, invitant l'un des interlocuteurs à contredire la maîtresse de maison pour que la conversation présente un élément de conflit et donc de l'intérêt dramatique.

Au moment où elle affirme ses principes de poétique du proverbe et esquisse une réflexion sur le théâtre comme miroir de la société et sur la société comme un grand théâtre, Catherine II tourne donc ces mêmes idées en ridicule, confiant leur énonciation à des personnages caricaturaux, qui s'expriment de manière souvent maladroite. *La Rage aux proverbes* est ainsi une défense et illustration du genre, une réflexion sur ce qui peut constituer son intérêt, mais aussi sa démystification.

Ce savoureux mélange se confirme à la scène suivante, où le valet Jasmin raconte comment il a imaginé deux proverbes dans l'espace d'une demi-heure avec la cuisinière

43 Jean-Baptiste Sauvage, *Proverbes dramatiques*, Paris, Ponthieu, 1828, p. XIII.

44 Emmanuel Louis Nicolas Viollet-le-Duc, *Précis de dramatique*, op. cit., p. 164.

Marton : il lui a suffi, par exemple, de poser un pot par terre et d'en faire le tour pour signifier le proverbe « rôder autour du pot⁴⁵ ». Apparemment stupide et insensé, ce petit jeu de mimes qui excite la colère du raffiné M. Dantée, maître de Jasmin, renvoie en réalité aux origines même du proverbe dramatique. Avant de donner naissance à un genre théâtral, en effet, le proverbe en tant que maxime connue était prétexte à des petits jeux de société, répertoriés pour la première fois par *La Maison des jeux* de Charles Sorel : d'abord « l'explication des proverbes représentés par signes », c'est-à-dire à travers une pantomime, ensuite sa version plus complexe, le « jeu des proverbes représentés par discours & Comédies ou Farces⁴⁶ » improvisées, ancêtre du proverbe dramatique. Même dans sa version plus littéraire et raffinée de petite comédie entièrement écrite, le proverbe dramatique garde souvent, par sa simplicité, son esprit ludique et son appel direct au spectateur, l'empreinte de ces « jeux des proverbes » et conserve parfois une réputation peu flatteuse de badinage mondain auprès des critiques les plus austères. Derrière la comique querelle du valet et du maître, c'est donc un débat sur la valeur d'un genre simple et quotidien comme le proverbe dramatique qui se joue dans *La Rage aux proverbes* :

JASMIN. – Cela est simple, et ce qui est simple, dit-on, souvent est sublime.

DANTÉE. – Quoi ? cette platitude-là ? elle est d'une bêtise qui ne ressemble à rien.

JASMIN. – Vous traitez cela de bêtise, mon maître ! vous qui n'avez pas fait la moitié d'un proverbe [...] Vous êtes aussi trop difficile⁴⁷.

Simplicité sublime ou platitude stupide, les deux visions du proverbe, qui hanteront longtemps la critique tout au long du XIX^e siècle, sont ici renvoyées dos-à-dos, dans une pirouette amusée.

Il est toutefois évident que, dans l'esprit de Catherine, c'est le côté positif qui domine. La simplicité du proverbe le rend plus immédiat, plus quotidien, plus proche du spectateur, donc nécessairement plus efficace. Facile d'accès et ludique, car il conserve toujours une analogie avec ses origines de jeu de société, le proverbe crée une illusion mimétique, un effet de réel qui captive le public et favorise l'identification avec les scènes et les personnages représentés pour mieux induire un retour critique sur soi-même. Il vise ainsi le but idéal d'instruire agréablement, à travers le sourire ou le rire.

⁴⁵ *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, op. cit.*, t. I, p. 161.

⁴⁶ Charles Sorel, *La Maison des jeux*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657, p. 364-365.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 161-162.

On pourra donc conclure que le *Théâtre de l'Hermitage*, avec ses proverbes apparemment légers et mondains, remplit une fonction hautement pédagogique et civilisatrice. Non seulement il corrige les vices et les travers, qu'il tourne en ridicule quand le proverbe incline vers la véritable comédie de mœurs, ou de caractère en miniature. Mais il joue aussi un rôle dans la consolidation d'une forme de sociabilité de cour raffinée et mondaine, faite de plaisirs délicats et intellectuels, et dans le développement d'un théâtre en Russie capable de rivaliser avec les créations contemporaines à la mode dans le reste de l'Europe et surtout en France.

Là réside, indubitablement, la raison ultime de l'adoption du français comme langue unique et officielle du recueil. La « scène en version originale », en l'occurrence en version française au bord de la Neva, joue ici un rôle culturel, symbolique et politique. Elle doit être, dans les desseins de Catherine II, l'instrument d'une sorte de *translatio imperii*, capable de conférer à sa cour et à son règne un prestige qui égalerait celui de la France, considérée alors comme le modèle culturel à imiter, ou, pour le dire avec les mots de Claude-Joseph Dorat, « le creuset / Où l'or de l'Europe s'épure⁴⁸ ». Comme pour renforcer cet effet, au choix de la langue française vient s'ajouter le choix du proverbe, genre « à la française⁴⁹ », qui incarne plus que tout autre l'essence même des salons parisiens, avec leur savoir-vivre, leur élégance, leur art perfectionné de la conversation. Le proverbe dramatique devient ainsi un vecteur de transmission culturelle, un ambassadeur privilégié des meilleures qualités « d'exportation » de la langue et de la littérature françaises⁵⁰ : grâce, élégance, une apparente légèreté de bon ton qui aide à mieux exprimer dans le monde toute matière, même les plus graves.

48 Claude-Joseph Dorat, « A M. Hume », dans *Mes fantaisies*, Paris, Sébastien Jorry, 1768, p. 16.

49 Voir Valentina Ponzetto, « Le proverbe dramatique : un genre à la française ? », à paraître dans *Les Mondes du spectacle au XIX^e siècle*, actes du 6^e congrès de la SERD.

50 Voir, à ce propos, les considérations préposées par Longfellow à son édition d'une anthologie de proverbes dramatiques en français pour le public américain : « La Langue Française est par excellence la langue de la conversation. Elle est si douce et si agréable, ses allures sont si gracieuses, et son caractère si spirituel, que par cette raison seule elle mérite d'être étudiée. D'ailleurs elle est aujourd'hui si utile sous tous les rapports, si généralement répandue, et, pour ainsi dire, si cosmopolite, que personne ne peut plus se dispenser de la savoir, si non de la parler » (Longfellow, « Avis de l'éditeur », dans *Manuel de proverbes dramatiques*, éd. cit., 1830, p. 3).

ANNEXE : TABLES DE LA PREMIÈRE ET DEUXIÈME ÉDITION DU THÉÂTRE DE L'HERMITAGE

Édition originale

Recueil des pièces [du Théâtre] de l'Hermitage, (S.l.n.d.) [Saint-Petersbourg, 1788-1789 (?)], 4 vol., 9 p. de musique à la suite du t. 3 ; in-8°. Contient 23 pièces, dont 17 proverbes. Les auteurs ne sont pas mentionnés.

Les pièces du 4^e vol. ne figurent pas dans l'édition successive, qui ajoute en revanche : *Imitation de Schakespear [sic]*, scène historique, sans observation d'aucune règle du théâtre, tirée de la vie de Rurick, par Catherine II.

Titre	Genre	Auteur	Pages
Tome 1			
<i>Caius-Marcus Coriolan</i>	tragédie	[Séгур]	p. 5-95
<i>Un tiens vaut mieux que deux tu l'auras</i>	proverbe	[Catherine II]	p. 98-121
<i>Le Flatteur et les flattés</i>	proverbe	[Catherine II]	p. 123-151
<i>Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée</i>	proverbe	[Ligne]	p. 153-174
<i>Les Voyages de M. Bontems</i>	proverbe	[Catherine II]	p. 175-196
<i>Il n'y a point de mal sans bien</i>	proverbe	[Catherine II]	p. 197-231
<i>À quelque chose malheur est bon</i>	proverbe	[Séгур]	p. 233-270
Tome 2			
<i>Crispin duègne</i>	comédie	[Séгур]	p. 3-98
<i>L'Insouciant</i>	comédie	[Mamonov]	p. 99-151
<i>L'Homme inconsidéré</i>	comédie	[Séгур]	p. 153-206
<i>On n'a pas besoin que Gros-Jean remontre à son curé</i>	proverbe	[Cobenzl]	p. 207-231
<i>La Rage aux proverbes</i>	proverbe	[Catherine II]	p. 233-274
<i>La critique est aisée, mais l'art est difficile</i>	proverbe	[Chouvalov]	p. 275-300
Tome 3			
<i>Les Quiproquo</i>	comédie-proverbe	[d'Estat]	p. 3-49
<i>L'Enlèvement</i>	comédie-proverbe	[Séгур]	p. 51-123
<i>L'Officier suffisant ou le Fat puni</i>	proverbe	[Aufrière]	p. 125-165
<i>Le Jaloux de Valence</i>	proverbe	[d'Estat]	p. 167-227
<i>La Matinée de l'amateur</i>	proverbe	[Strogonof]	p. 229-256
+ 9 p. de musique « Air chanté par Agathe dans le proverbe de <i>La Matinée de l'Amateur</i> », musique de M. Alessandri			
Tome 4			
<i>Le Café ou le Danger des proverbes</i>	proverbe		p. 3-44
<i>La Répétition</i>	divertissement en un acte en prose, mêlé de chants		p. 45-77
<i>Crispin tante ou le Tuteur avare</i>	proverbe		p. 79-149
<i>Le Masque ou le Tuteur comme il y en a peu</i>	comédie		p. 151-203
<i>L'Amant novice</i>	comédie en un acte, en vers libres		p. 205-269

Édition française

Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie, composé par cette Princesse, par plusieurs personnes de sa société intime, et par quelques ministres étrangers, à Paris, chez F. Buisson, an VII [1798], 2 vol. (438, 432 p.) ; in-8°. « Ces Pièces ont été composées en Langue Française, et représentées par des Acteurs Français sur le Théâtre particulier de l'Impératrice, appelé l'Hermitage, devant cette Princesse et sa Société intime, à la fin de 1787 et dans l'hiver de 1788 ». Contient 19 pièces, dont 15 proverbes.

Titre	Genre	Auteur	Proverbe	Pages
Tome I				
<i>Le Tracassier</i>	proverbe en un acte	Catherine II	« Un tien vaut mieux que deux tu l'auras »	p. 5-30
<i>Crispin duègne</i>	comédie en trois actes en prose	Séгур		p. 31-126
<i>La Rage aux proverbes</i>	proverbe en un acte	Catherine II	« Promettre et tenir c'est deux »	p. 127-166
<i>Le Jaloux de Valence</i>	proverbe en deux actes en prose	d'Estat	« Il ne faut point enfermer le loup dans la bergerie »	p. 167-224
<i>Le Flatteur et les flattés</i>	proverbe en un acte	Catherine II	« Tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute »	p. 225-254
<i>Gros-Jean ou la Régimanie</i>	proverbe en un acte	Cobentzel (sic)	« Pas besoin que Gros-Jean remontre à son curé »	p. 255-280
<i>Caius-Marcus Coriolan</i>	tragédie en cinq actes et en vers	Séгур		p. 281-358
<i>L'Insoücient</i>	comédie en trois actes en prose	Momonof		p. 359-414
<i>L'Amant ridicule</i>	proverbe	Ligne	« Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée »	p. 415-436
Tome II				
<i>Les Quiproquo</i>	comédie-proverbe, en un acte en prose	d'Estat	« Déféz-vous des gens qui n'ont qu'une affaire »	p. 1-48
<i>Le Sourd et le bègue</i>	proverbe	Séгур	« À quelque chose malheur est bon »	p. 49-88
<i>Les Voyages de M. Bontems</i>	proverbe	Catherine II	« A beau mentir qui vient de loin »	p. 89-110
<i>Inspidus</i>	proverbe	Schwalof (sic)	« La critique est aisée, mais l'art est difficile »	p. 111-138
<i>Il n'y a point de mal sans bien</i>	proverbe	Catherine II	« Il n'y a point de mal sans bien »	p. 139-172
<i>L'Enlèvement</i>	comédie-proverbe, en un acte, en prose	Séгур	« Chat échaudé craint l'eau froide »	p. 173-246
<i>La Matinée de l'amateur</i>	proverbe	Strogonof	« Tout ce qui reluit n'est pas or »	p. 247-274
<i>L'Officier suffisant, ou le Fat puni</i>	proverbe en un acte, en prose	Mlle Aufrène	« Qui court deux lièvres n'en prend point »	p. 275-314
<i>L'Homme inconsideré</i>	comédie en un acte en prose	Séгур	« Toute vérité n'est pas bonne à dire »	p. 314-368
<i>Imitation de Schakespear [sic] tirée de la vie de Rurick</i>	scène historique, « sans observation d'aucune règle du théâtre »	Catherine II		p. 369-430

BIBLIOGRAPHIE

AA. VV., *Recueil général des proverbes dramatiques en vers et en prose tant imprimés que manuscrits*, Londres et se trouve à Paris, chez les libraires qui vendent les nouveautés, 1785, 16 vol.

Recueil des pièces [du Théâtre] de l'Hermitage, (s.l.n.d.) [Saint-Petersbourg, 1788 (?)], 4 vol.

Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie, composé par cette Princesse, par plusieurs personnes de sa société intime, et par quelques ministres étrangers, Paris, chez F. Buisson, an VII [1798], 2 vol.

« *Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie*, 2 volumes in-8vo », *L'Esprit des journaux*, 28^e année, t. XII, Fructidor, an VII [septembre 1799], p. 49-62.

BRENNER, Clarence D., *Le Développement du proverbe dramatique en France et sa vogue au XVIII^e siècle*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1937, p. 1-56.

CARMONTELLE, Louis Carrogis, dit, *Proverbes dramatiques*, Paris, Merlin, puis Lejay, puis Esprit & Laporte, 1768-1781, 8 vol.

98

DINAUX, Arthur, *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, t. I, Paris, Deflorenne, 1867.

FUMAROLI, Marc, *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Éditions de Fallois, 2001.

GROT (éd.), *Sbornik imperatorskago russkago istoricheskago obshchestva*, vol. 23, « Pis'ma imperatitsy Ekateriny II k Grimmu », St. Petersburg, Tipografiia imperatorskoi akademii nauk, 1878.

HYART, Charles, « *Le Théâtre de l'Hermitage et Catherine II* », *Revue de littérature comparée*, 61/1, janvier-mars 1987, p. 81-103.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1863-1872.

LARIVIÈRE, Charles de, « L'Impératrice Catherine II auteur dramatique et le théâtre de l'Ermitage », *La Revue de famille*, 1^{er} mars 1891, p. 393-410.

LO GATTO, Ettore, *Histoire de la littérature russe des origines à nos jours* [*Storia della letteratura russa*], traduit de l'italien par Madeleine et Anne-Marie Cabrini, [Paris,] Desclée de Brouwer, 1965.

LONGFELLOW, Henry Wadsworth (éd.), *Manuel de proverbes dramatiques*, Portland, Samuel Colman, Brunswick, Griffin's press, 1830.

MADARIAGA, Isabel de, « Catherine II et la littérature », dans Efim Etkind (dir.), *Histoire de la littérature russe*, t. I, *Des origines aux Lumières*, [Paris], Fayard, 1992.

MÉRY, Charles de, « Vie de Carmontelle », dans *Proverbes dramatiques de Carmontelle*, nouvelle édition, Paris, Delongchamps, 1822, t. 1.

MOOSER, Robert-Aloys, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, t. II, *L'époque glorieuse de Catherine II, 1762-1796*, Genève, Mont-Blanc, 1948-1951.

O'MALLEY, Lurana Donnels, *The Dramatic Works of Catherine the Great: theatre and politics in eighteenth-century Russia*, Burlington, Ashgate, 2006.

- PYPINE, Aleksandr Nikolaevič (éd.), *Sochineniia imperatritsy Ekateriny II*, St. Petersbourg, Imperatorskoï Akademii Nauk, 12 vol., 1901-1907.
- QUARENGHI, Jacques (Giacomo), *Théâtre de l'Hermitage de Sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies*, Saint-Petersbourg, Imprimerie de l'Académie des sciences, 1787.
- SAUVAGE, Jean-Baptiste, *Proverbes dramatiques*, Paris, Ponthieu, 1828.
- SÉGUR, Louis-Philippe, comte de, *Mémoires ou Souvenirs et anecdotes*, Paris, A. Eymery, 3 vol., 1824-1826.
- SOREL, Charles, *La Maison des jeux. Où se trouvent les divertissemens d'une compagnie, par des narrations agreables, et par des jeux d'esprit, et autres entretiens d'une honneste conversation*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657.
- TOURNEUX, Maurice, *Diderot et Catherine II*, Paris, Calmann Lévy, 1899.
- TROTT, David, « Qu'est-ce que le "théâtre de société" ? », *Revue d'histoire du théâtre*, LVII, 2005, p. 7-20.
- VIELLARD, Stéphane, *Le Proverbe en Russie (XVIII^e siècle) : espace discursif et enjeu idéologique*, thèse de doctorat, Lettres, Lyon III, 2001.
- VIOLLET-LE-DUC, Emmanuel Louis Nicolas, *Précis de dramatique, ou De l'art de composer et exécuter les pièces de théâtre*, Paris, bureau de l'Encyclopédie portative, 1830.
- YON, Jean-Claude et LE GODINEC, Nathalie (dir.), *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 2012.

VALENTINA PONZETTO

Docteur en littératures française et comparée des universités de Turin et Paris-Sorbonne, Valentina Ponzetto est chercheuse au Fonds national de la recherche suisse et collaboratrice scientifique à l'université de Genève. Ses recherches portent sur Musset, Sand, Labiche, le genre du proverbe dramatique, et plus généralement sur l'héritage du XVIII^e siècle chez les écrivains romantiques. Elle est notamment l'auteur de *Musset ou la Nostalgie libertine* (Genève, Droz, 2007), ainsi que de nombreux articles parus dans des revues et des volumes collectifs. Actuellement, elle est responsable d'un projet de recherche triennal sur le proverbe dramatique, soutenu par le FNS.

Résumé : Le *Théâtre de l'Hermitage* est un recueil comprenant 23 pièces, dont 17 proverbes dramatiques, composées par Catherine II de Russie et par quelques dignitaires de sa cour en 1787-1788, et jouées sur le théâtre du même nom. Le recueil est d'abord analysé dans la perspective de la vogue des théâtres de société. Sont ensuite considérés le choix du français comme langue de composition et celui du proverbe dramatique comme genre privilégié. Sont enfin étudiés les traits caractéristiques de

ces pièces : la critique des mœurs, qui vise à instruire et moraliser le spectateur tout en l'amusant ; une intertextualité ludique, ayant pour référent la tradition classique française de Molière à La Fontaine ; une forte veine de métathéâtralité. À travers ce dernier aspect, Catherine II nous livre une intéressante réflexion sur la mode des proverbes au XVIII^e siècle et sur la manière d'en composer et d'en jouer.

Mots-clés : proverbe dramatique ; Catherine II ; Russie ; XVIII^e siècle ; théâtre français ; théâtre de société ; métathéâtralité

Abstract : The *Théâtre de l'Hermitage* is a collection of 23 plays, including 17 dramatic proverbs written by Catherine II of Russia and a few dignitaries at her court in 1787-1788, and performed at the Hermitage Theatre. I analyze the features of this collection, first placing it within the context of fashionable *théâtre de société*, then focusing on the reasons for choosing French as the language of composition and the dramatic proverb as the preferred genre. I proceed to study the distinctive characteristics of these plays: their criticism of social mores, aiming to provide moral education as well as entertainment; their playful intertextuality, whose frame of reference is French classical tradition from Molière to La Fontaine; and their strong metatheatrical streak. Through the latter feature, Catherine the Great offers us an insightful perspective into the popularity of dramatic proverbs in the 18th century, and into the way they were written and performed.

Keywords : dramatic proverb ; Catherine the Great ; Russia ; 18th century ; French theatre ; *théâtre de société* ; metatheatricality

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos, de Julie Vatain-Corfdir	5
---	---

PREMIÈRE PARTIE LES PRÉCURSEURS

Geste et parole chez les acteurs italiens en France (xvi ^e -xvii ^e siècles)	
Charles Mazouer	9
L'activité parisienne des comédiens italiens entre 1600 et 1622	
Sandrine Blondet	19
Pratique et réception du jeu italien à Paris au commencement du xviii ^e siècle (1716-1718)	
Alessia Gennari	31

DEUXIÈME PARTIE LANGUE RÉGIONALE ET LANGUE EXOTIQUE : UN PRINCIPE DE CRÉATION THÉÂTRALE

Théâtre et occitan à la cour de France (xvii ^e -xviii ^e siècles) : de <i>Monsieur de Pourceaugnac</i> à <i>Daphnis et Alcimadure</i>	
Bénédicte Louvat-Molozay	39
Sophoclean television: <i>Electra</i> without subtitles on ITV in 1962	
Amanda Wrigley	55
De la « Rose de Nankin » à Cheng Yanqiu : les acteurs chinois sur la scène française (1850-1950)	
Shih-Lung Lo	67

TROISIÈME PARTIE

LE RAYONNEMENT ÉTRANGER DU THÉÂTRE EN LANGUE FRANÇAISE

<i>Théâtre de l'Hermitage</i> : des proverbes dramatiques en français pour la cour de Catherine II de Russie Valentina Ponzetto	81
La troupe française du théâtre Mikhaïlovski dans la vie théâtrale russe au XIX ^e siècle Pascale Melani	101
Before Jacques Copeau: The Théâtre français d'Amérique of New York, 1913-1917 Mechele Leon	115

170

QUATRIÈME PARTIE

PRATIQUES LINGUISTIQUES SUR LA SCÈNE CONTEMPORAINE

Le théâtre espagnol alternatif: l'avènement d'un lieu de métissages polymorphes et synergiques Béatrice Bottin	127
La pratique de la version multiple dans le monde théâtral néerlandophone Anaïs Bonnier	139
<i>Le Silence</i> et <i>La Menzogna</i> . Réflexion sur la réception française des spectacles de Pippo Delbono Suzanne Fernandez	155
Table des matières	169

E-THEATRUM MUNDI

La collection « e-Theatrum Mundi » considère le théâtre sous tous ses angles et dans tous ses états. Dans la continuité de la collection papier à laquelle elle est adossée, elle se veut un lieu de réflexion sur les diverses manifestations d'expression théâtrale à travers le monde, et rassemble des travaux de recherche sur l'écriture, le jeu, les pratiques et les formes scéniques, la mise en scène et le spectateur. Sa particularité est de proposer uniquement des volumes interdisciplinaires, en lien avec le Programme de recherches interdisciplinaires sur le théâtre et les pratiques scéniques de l'université Paris-Sorbonne (PRITEPS), dont elle reflète les activités. En croisant les angles d'approche, la collection vise à provoquer des confrontations fructueuses entre les scènes, les langues et les méthodologies, dans le domaine des études théâtrales.

