

ЧТЕНИЯ ИВГИ–ИВКА–ЦТСФ

Выпуск первый

XVIII
Лотмановские чтения

Россия и Франция:

XVIII–XX вв.

Москва
2013

Редколлегия серии:

*Н.П. Гринцер, С.Ю. Неклюдов, С.Д. Серебряный,
И.С. Смирнов, Е.П. Шумилова*

Редколлегия выпуска:

*Е.Д. Гальцова, А. Дидье, А. Дюкре, Н.Н. Мазур, В.А. Мильчина,
Н.Г. Охотин, С.Д. Серебряный, Н.М. Сперанская, П. Франц,
Е.П. Шумилова*

В сборник вошли материалы, представленные в виде докладов на XVIII Лотмановских чтениях, прошедших в РГГУ в 16–18 декабря 2010 г. Исследования русских и французских ученых касаются разных аспектов культурного взаимодействия России и Франции в разные эпохи – от Петра Великого до правления Хрущева и «оттепели». Статьи, посвященные литературе, театру, социальным практикам, отраженным в художественных сочинениях и в прессе, бытованию французского языка в России, печатаются на языке оригинала.

Содержание

От редколлегии выпуска	9
<i>Anne Ducrey</i> Pierre le Grand dans les lettres françaises (XVIII et XIX siècles): Du personnage historique à la figure mythique	11
<i>Pierre Frantz, Alexei Evstratov</i> Pierre le Grand au théâtre, entre tragédie encomiastique et comédie bourgeoise	28
<i>Мария Неклюдова</i> Определение анекдота: казус Бэкона / Делейра / Третьяковского	48
<i>Екатерина Дмитриева</i> Либертены и власть: оппозиция государству или социуму? (русская и французская репутация графа Мирабо)	68
<i>Елена Гречаная</i> Русские переводы французских женских романов конца XVIII – начала XIX в.	104
<i>Андрей Добрицын</i> Басни Крылова: переложения с французского и на французский	115
<i>Наталья Сперанская</i> Июльская революция 1830 года в российских газетах	133
<i>Вера Мильчина</i> «От таких-то обстоятельств может зависеть в России судьба человека!»: комментарий к одному фрагменту «России в 1839 году» Астольфа де Кюстина	151

<i>Сергей Зенкин</i> Формирование сюжета «интеллектуал и власть» у Жерара де Нервала	174
<i>Сергей Фокин, Ольга Волчек</i> Ряд наблюдений о начале русско-французской языковой войны в сознании Ф.М. Достоевского	187
<i>Михаил Недосейкин</i> Фигура Академии: А. Доде	201
<i>Юлия Романова</i> Миф о «русской душе» в контексте французской националистической идеологии рубежа XIX–XX веков	217
<i>Лев Аронов, Хенрик Баран, Дмитрий Зубарев</i> Между «делом Дрейфуса» и Папюсом: В.В. Муравьев-Амурский и Франция	232
<i>Елена Островская</i> Париж: городской текст и подтекст «Трилистника толпы» И. Анненского	270
<i>Мария Великанова</i> Образ святой Женевьевы у Г.П. Федотова и Шарля Пеги	290
<i>Жан Шюзвиль</i> Поэты. Футуризм. Акмеизм. Адамизм и проч. Пер. Е. Ляминой. Публ. Олега Лекманова	303
<i>Виолетта Гудкова</i> Непутешествие как литературный факт: образы Франции в произведениях российских писателей 1920–1930-х годов	308
<i>Дмитрий Токарев</i> О «бесконечном покое, зрении и памяти»: Сведенборг и Бальзак («Луи Ламбер», «Серафита») в «Серафите I» и «Серафите II» Бориса Поплавского	333
<i>Елена Гальцова</i> Марсель Пруст и русская (советская) теория литературы 1920–1930-х годов	361

<i>Denis Labouret</i> «Mais où est la Révolution?» Trois regards sur le pouvoir soviétique (1927–1937)	386
<i>Henri Godard</i> Céline face à deux visages de la Russie	398
<i>Nathalie Piégay-Gros</i> La discordance des temps. Aragon et l'impossible récit de voyage en URSS	404
<i>Серж Роле</i> Советомания газеты «Монд» (1953–1968). Пер. Р. Ивановой	417

Pierre Frantz
Université Paris-Sorbonne

Alexei Evstratov
Oxford University

Pierre le Grand au théâtre,
entre tragédie encomiastique
et comédie bourgeoise

Evoquer Pierre le Grand ce pourrait être entrer dans la question des représentations du pouvoir russe en France par la grande porte, celle d'un héroïsme, fondamental dans la constitution de la Russie moderne. Ce serait aussi entrer de front, et du point de vue français, au cœur du procès complexe de fascination, d'inquiétude, d'horreur conjurée, de sympathie ambiguë des élites vis-à-vis d'une Russie qui, au XVIII^e siècle, se fait présente à la conscience française¹. Fontenelle, Voltaire, Thomas, Diderot ont tous évoqué la figure du tsar dont l'ultime réalisation, le chef-d'œuvre est à l'évidence la grande statue de Falconet à Saint-Pétersbourg². Avec des traits spécifiques, cette figure s'est construite parmi d'autres figures analogues au sein d'une grande histoire des représentations caractérisée, tout au long du siècle, par le passage du culte des héros à celui des grands hommes. Nous voudrions, pour notre part, emprunter un détour moins fréquenté par la critique, celui du théâtre et nous intéresser à la façon dont le théâtre a construit des représentations mythologiques de celui qui ne pouvait échapper aux formes diverses de l'héroïsation dramatique³. Nous suivrons ici les voies ouvertes par Piotr Zaborov dans deux articles très bien documentés⁴. Le vaste mouvement qui caractérise l'évolution de l'héroïsme au siècle des Lumières se trouve alors infléchi selon d'autres réquisits propres au théâtre. Car le procès de constitution du personnage de Pierre le Grand dans la comédie, le drame et la tragédie répond à des modulations génériques complexes et car le système des genres dramatiques a subi au XVIII^e siècle

une mutation extrêmement profonde. Cette évolution n'est pas propre à la France mais concerne la plupart des traditions dramatiques européennes, même si c'est en France et en Allemagne qu'elle a reçu sa caractérisation théorique la plus décidée. Diderot, Lessing et Beaumarchais proposent une analyse approfondie de l'opposition, réglée dans l'aristotélisme français, entre caractère comique et héros tragiques. Bref, la figure de Pierre le Grand se construit à travers des tensions diverses et des mouvements contraires qui caractérisent la période et les genres littéraires.

Par ailleurs, la figure du tsar sert aux Français de modèle dans la réflexion sur les relations avec le nouvel empire au Nord de l'Europe mais aussi sur la monarchie française dont les représentations sont mises en question au XVIII^e siècle.

La première pièce évoquant le tsar russe en France fut une tragédie en cinq actes et en vers d'Estilly, intitulée *Volodimir*⁵. Composé en 1725, cet ouvrage curieux ne fut jamais publié ni mis en scène.

Il nous est connu par le compte-rendu du marquis d'Argenson. L'auteur y note :

Bazile, empereur de Russie, est, sous ce nom grec, le czar *Pierre Premier*, et *Volodimir* est son fils *Alexiowik*. Il en est ainsi des autres personnages et des pays dénommés, cette histoire véritable étant ainsi déguisée comme la mort de *don Carlos* est masquée sous le titre d'*Andronic* dans la tragédie qui porte ce nom⁶.

Il est significatif que cette pièce, écrite l'année du décès de l'empereur, portât sur la mort du tsarévitch Alexis et sur le problème de succession au trône russe. D'Argenson la dit être « politique sans *politique* »⁷, alors qu'en réalité la tragédie touche à un sujet explosif qui était l'assassinat du fils de Pierre, Alexis Péetrovitch, et propose même sa version de la succession au trône russe : Bazile désigne le fils de Volodimir comme héritier de la couronne⁸.

Le meurtre du tsarévitch par son père offrait un sujet idéal à l'action tragique, et plusieurs auteurs vont le mettre en œuvre. Ces derniers se sont tournés vers la littérature qui nourrissait la réflexion des contemporains sur la Russie de Pierre le Grand⁹. L'épisode tragique du règne de Pierre est en effet rapidement connu dans toute l'Europe et les autorités russes entreprennent quelques actions pour diffuser leur interprétation de cet épisode qui devait inévitablement nuire à la gloire de l'autocrate

russe. En 1718, l'année de la mort d'Alexis, paraît à Nancy un ouvrage anonyme intitulé *Mémoires en forme de manifeste, sur le procez criminel jugé & publié à S. Petersbourg en Moscovie le 25. Juin 1718. Contre le Czarevitch Alexei, fils aîné de sa majesté Czarienne, convaincu de factions, rebellion & desobeissance envers son pere & seigneur souverain. Pour servir d'instruction aux enfans de tous états & conditions sur le respect & la soumission qu'ils doivent rendre à leurs peres & souverains*. L'ouvrage est précédé d'un portrait solennel de Pierre le Grand sous lequel figure un quatrain avec la formule poétique de l'idéologie officielle pétroviennne qui était à l'origine des représentations historiques de son mythe :

Pour affranchir mon nom d'un éternel oubli
Par un conseil prudent et sage
Souverain d'un grand Peuple et Barbare et sauvage
Je le rends chaque Jours plus doux et plus poli¹⁰.

Les *Mémoires... sur le procez criminel...* furent sans doute une source de la tragédie de *Volodimir* : en accord avec cette publication, d'Estilly s'efforce de décharger les deux antagonistes de leur responsabilité ; d'une part, les malheurs d'Alexis sont causés par ses conseillers et sa maîtresse et, d'autre part, ce n'est pas Pierre, mais le Sénat qui condamne le tsarévitch. Comme le fait remarquer l'avis de l'éditeur de ces *Mémoires*, l'Empereur « ...n'a pas voulu se prévaloir du droit d'indépendance, autorisé par les lois, pour prononcer l'Arrêt de mort contre un sujet aussi criminel que son Fils l'était » (p. [iv]). Cette observation va circuler dans les ouvrages historiques consacrés à Pierre et paraîtra, notamment, dans *l'Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand*¹¹. Par la suite, les auteurs se partagent entre la condamnation et l'absolution du tsar. De manière plus générale, cet épisode sert de prisme pour juger, après la mort du tsar, de son règne entier. Le final de *Volodimir* correspond à la seconde tendance : « *Bazyle* ouvre les yeux, il est attendri ; on lui prouve les impostures de *Boris* ; il envoie ce traître au supplice, il console *Nathalie* ; il rend la succession au fils du malheureux *Volodimir* »¹². Le dénouement qui offre une version du testament politique de Pierre I, interprété au profit du fils d'Alexis, futur Pierre II, se trouvait ainsi très clairement politisé à une 'époque de vifs débats sur l'avenir de l'empire créé par le tsar.

Parallèlement, une tradition critique se développe qui accuse Pierre d'une cruauté, qu'illustre le meurtre du tsarévitch. En 1739, c'est-à-dire

à la fin du règne de l'impératrice Anne en Russie, le marquis d'Argens¹³ donne un portrait contrasté du monarque, soulignant aussi bien ses vertus que la violence de son caractère. Cette question avait une forte signification pour la politique de l'Empire de Russie, aussi bien extérieure qu'intérieure. Il s'agissait, en effet, du monarque-fondateur, qui fut le premier des souverains russes à prendre le titre d'empereur et porta la Russie sur la scène internationale. Pierre de Morand, auteur d'une tragédie sur Pierre le Grand, s'adresse ainsi à l'impératrice Anna Ivanovna dans sa dédicace :

...Permettez que, du sein de la France, où les hautes vertus et les grands exploits furent toujours applaudis et honorez, un cœur ébloui de votre Grandeur, vienne au pied de votre trône faire éclater les plus justes transports d'admiration et de zèle ! souffrez, Madame, que, pour son hommage, il ose présenter à Votre Majesté le Portrait de ce fameux Monarque que l'on voit revivre en elle ! [...] Le ciel s'intéressait trop à la gloire de Pierre le Grand, pour la laisser imparfaite : il avait destiné Votre Majesté pour y mettre le sceau, pour rendre ses travaux durables, et ses bienfaits immortels¹⁴.

La tragédie en un acte de Morand fut représentée le 12 décembre 1738 au Théâtre des Italiens, sous le titre de *Phanazar*¹⁵. Même si ce type de pièce n'est pas sans exemple, on est proche ici du modèle de la tragédie de collège plutôt que de celui de la tragédie à la française. En réalité, *Phanazar* était intégré à un « ambigu comique », intitulé *Les Muses* et composé d'un prologue (*Les Muses*), d'une tragédie (*Phanazar*), d'une pastorale (*Agathine*) et d'un ballet pantomime (*Orphée*)¹⁶. Le choix de cette forme excluait toute représentation au Théâtre-Français et destinait cette tragédie au théâtre italien. Il n'était guère possible non plus de la représenter sous le titre de *Menzikof*, en conservant ouvertement les noms des personnages de Pierre et de son entourage. Le prince Antiochus Cantemir, alors ambassadeur de Russie à Paris, qu'on savait soucieux de l'image de son pays en France, avait suggéré ce 'hangement¹⁷. Morand a demandé à l'ambassadeur d'intervenir auprès de l'impératrice Anna Ivanovna pour qu'elle agrée officiellement la dédicace qu'il souhaitait placer en tête de son édition de *Menzikof*¹⁸. Peut-être Pierre de Morand espérait-il une gratification de l'impératrice mais on n'en a aucune trace. Il est fort probable que l'idée de la pièce au sujet russe lui fût inspirée par les acteurs de la normalisation des relations franco-russes en 1738, œuvre du comte Lally-Tollendal et du cardinal Fleury¹⁹.

Le déguisement des noms ne trompait personne en réalité, notamment grâce aux éclaircissements fournis par la presse littéraire. Un grand compte-rendu en fut publié dans le *Mercure de France* :

On voit bien que l'Auteur a voulu sous le nom de *Belus* nous donner le portrait du fameux *Czar Pierre le Grand*, qu'il ne convenoit pas de faire paroître sur la Scene, si peu de temps après sa mort. Mais personne ne s'y est trompé ; de si beaux traits ne convenoient qu'à ce grand Homme²⁰.

Pierre de Morand choisit pour sujet un complot, mené par Amilka. Ce personnage traditionaliste, qui représente la vieille Russie féodale, essaie d'entraîner à sa suite Menzikof (connu dans l'histoire sous le nom de Alexandre Danilovitch Menchikov, 1673–1729) l'ami, le confident, le favori du tsar, en le contraignant à choisir entre sa fille et son ami. La trahison de Menzikof n'est qu'un leurre : le fidèle de Pierre n'est ébranlé qu'un court instant. Il n'épargne aucun effort pour tenter de convaincre Amilka de renoncer à son complot et il dénonce le père de celle qu'il aime. Pierre offre à Amilka sa clémence à condition que le père de Sophie fasse grâce à Menzikof et lui donne la main de sa fille. « Point de pardon pour lui, point de pardon pour moi », répond Amilka avant de se tuer sur la scène. Cependant, son complot s'explique vaguement par la vengeance et, en réalité, sert à Menzikof de prétexte pour faire un éloge des exploits de Pierre et de la modernisation de son royaume, effet des voyages du tsar à l'étranger :

...Irais-tu, de ton rang quittant la Majesté,
Aux emplois les plus vils abaissant ta fierté,
Chez cent peuples divers, jaloux de leurs maximes,
Etudier leurs mœurs, sonder leurs lois sublimes,
Enlever leurs vertus, leurs arts et leurs secrets,
Et les porter ensuite à tes heureux sujets ?
Toi, qui veux par le crime envahir la Couronne,
Pour apprendre à régner, descendrais-tu du Trône ?²¹

Le monarque qui « quitte la Majesté » acquiert, en retour, des traits christiques, qui seront encore plus explicites lorsque, « Père de la patrie », il placera le bien de son peuple au-dessus de ses attaches familiales.

Le Czarowits est une tragédie en cinq actes du chevalier de Vatan. Elle date de 1753²² et n'a jamais été imprimée. Elle devait circuler à Paris dans

les années 1750, car d'Argenson l'évoque dans ses *Notices sur les œuvres de théâtre*. On y trouve, avec un compte-rendu, la critique suivante : « Les caractères sont manqués, les personnages sont toujours dans l'incertitude de qu'ils feront. Il a trop dérangé l'historique de ces faits *modernes*, il donne des *causes*, des *faits* et des *liaisons factices* à sa fantaisie. D'un sujet singulier, il en fait un *trop ordinaire* dans l'histoire et dans la fable »²³. Le sujet du *Czarowits* est, comme le titre le fait comprendre, l'histoire du tsarévitch Alexis. Cependant, le jeune diplomate le traite à travers le filtre de la politique internationale. Pierre le Grand s'allie dans son œuvre avec Charles XII et veut marier son fils avec Fulvie, sœur de Charles et héritière du trône. Alexis, amoureux d'une jeune livonienne, se révolte, animé par Sophie, sœur de Pierre et « la plus méchante femme qui sera jamais... »²⁴. « L'armée danoise arrive ; il combat, il est vaincu, semblable en tout à *Absalon*. Il [Alexis] vient mourir sur le théâtre, *Sophie*, déguisée en soldat l'a tué avec une épée empoisonnée. Elle se tue elle-même pour être à l'abri de son supplice »²⁵. Vatan confond plusieurs périodes de l'histoire de la Russie sous Pierre, afin de parvenir à une action romanesque, d'où la critique de d'Argenson. Claude-Joseph Dorat qui publia en 1767, dans la préface de sa tragédie *Amilka, ou Pierre le Grand*, plusieurs extraits et un compte-rendu de l'œuvre de Vatan en retient la partie « politique »²⁶. La pièce, en effet, met en vers des maximes de théorie politique :

Le cruel Despotisme a ce seul avantage,
Qu'un Roi se forme enfin un Peuple à son image,
Ne trouve point d'obstacle à ses vastes projets,
Et peut seul, d'après lui, former ses Sujets. (p. 165)

Alexis se révolte, mais il meurt de la main de Sophie, au grand regret du tsar clément²⁷. Dorat reproche vivement ce dénouement à Vatan :

Ce sacrifice peut être beau dans l'histoire, mais non pas sur la scène. Il emporte avec lui quelque chose d'odieux qu'on ne peut guère justifier²⁸.

Il estime donc qu'il ne fallait porter à la scène que le personnage politique et le législateur (p. 177).

En 1753, la France et la Russie, en effet, commençaient, dans une période de gel diplomatique qui durait depuis 1748, à rechercher des possibilités de rapprochement. La réflexion des diplomates sur le tsar-fondateur offre aux Français un modèle d'intelligibilité de leur futur allié. Il faudra attendre la signature par les Russes du traité de Versailles en

1757 et, ensuite, la politique médiatique très agressive de Catherine II, pour que les sujets russes se répandent plus largement en Europe ; Pierre en devient une référence majeure.

Claude-Joseph Dorat, qui composera plus tard une ode à Catherine II (1765), n'oublie pas de tracer un parallèle flatteur en s'adressant à l'impératrice. En 1760 il avait composé *Amilka ou Pierre le Grand*, une tragédie que le poète dut travestir, selon son propre récit, en *Zulica*, pour la faire jouer et la publier²⁹. Elle est inspirée sans doute de celle de Pierre de Morand (ou de sa source narrative³⁰, mais plus encore de Voltaire et de ses œuvres historiques qui concernent Pierre le Grand, l'*Histoire de Pierre Le Grand* parue en 1759, après les *Anecdotes sur Pierre le Grand* (1748) et surtout l'*Histoire de Charles XII* (1731). Fréron indique une autre source : l'*Histoire du prince Menzikoff, Velt-Marechal Général des Armées de S.M. Czarine Pierre le Grand*³¹. Dorat s'était avisé qu'il y avait un roi tartare du nom de Timur et fit donc de la Russie un royaume Tartare. La tragédie fut créée le 7 janvier 1760, le jour de l'inauguration de la saison à la Comédie-Française, avec une excellente distribution (qui comprenait notamment Grandval, Lekain et Mademoiselle Clairon). La pièce tomba à la première représentation. Mais Dorat la reprit, réécrivant le dénouement et elle connut un certain succès, suscité ou accentué par une cabale³², quelques jours plus tard. En tous cas, le succès dut être assez conséquent pour que, dans un opéra-comique, elle eût l'honneur d'être l'objet, sinon d'une parodie, d'une petite satire de la part d'un des personnages :

...Zulica
S'est paré des pieds à la tête,
D'ornements prix par-ci, par là ;
Et quoique l'Auteur se fatigue
Pour se défendre là-dessus,
Il appert qu'il doit son intrigue
A Phanazar, à Dardanus³³.

Fréron, dans l'*Année littéraire* se montra très favorable, et d'autant plus enthousiaste que Dorat était devenu une bête noire pour les encyclopédistes (Grimm se montre très sévère pour la tragédie de Dorat³⁴) et qu'il peut attribuer les difficultés rencontrées d'abord par la pièce à une cabale de la « secte » encyclopédiste. *Zulica* est reprise à Vienne et adaptée, le 25 avril 1764, dans le cadre des pièces liées aux festivités du retour de Joseph II de Francfort où il avait été couronné « roi des Romains »³⁵.

Dans un texte qui a servi de source à Dorat, l'*Histoire du prince Menzikoff*, Pierre le Grand châtie durement les conjurés. Dorat a proposé deux dénouements pour *Zulica* : un exploit de Zulica (c'est-à-dire Menzikoff) sauvant la vie de son souverain et tuant lui-même le chef du complot et, ensuite, un acte de courage, de grandeur et de clémence du Czar. Plus rien ne vient alors ternir l'image du législateur. L'image donnée par Pierre de Morand et par Dorat est celle du souverain qui parachève sa mutation intérieure en se dominant dans un acte de clémence. Image qui répète celle d'Auguste à la fin de *Cinna*. Dans sa critique de *Zulica* publiée dans le *Mercur de France*, La Place qualifie un fragment de la pièce, à savoir la première scène du troisième acte, d'« imitation aisée » de *Cinna*³⁶. Cette analogie, évidente pour les contemporains, nous permet d'analyser *Zulica* dans la perspective d'une mythologie de la monarchie légitime. Il est ici significatif que l'absolutisme ne trouve son accomplissement que dans cette geste de la clémence. On peut évidemment penser au thème de la clémence de Titus ou bien à celle d'Alexandre recevant la famille de Darius dans le grand tableau de Lebrun dans la salle du trône à Versailles. Clémence et magnanimité comme images offertes en miroir au prince. L'impératrice Elisabeth Petrovna, de façon significative, avait choisi un livret sur ce thème pour l'opéra qui suivit son couronnement, au printemps 1742, à Moscou. Un prologue intitulé *La Russie qui se réjouit à nouveau après la tristesse* présente sur la scène un monument, avec une phrase qui devait orienter explicitement la lecture de l'opéra : « Vive [...] Elisabeth la plus digne et la plus convoitée, l'IMPERATRICE couronnée DE TOUTES LES RUSSIES, LA MERE DE LA PATRIE, réjouissance de l'humanité, TITUS de nos jours »³⁷. On sait aussi la fortune de ce thème auprès de Catherine II et même de Napoléon.

En 1766, Dubois-Fontanelle publie un *Pierre le Grand*³⁸, pièce écrite dans sa jeunesse, à une date inconnue, en tous cas après la tragédie de Pierre de Morand en 1739.

Cette œuvre de jeunesse n'a jamais été jouée et connut une critique très sévère dans la *Correspondance littéraire*. Pierre le Grand, commente *La Correspondance littéraire* avec ironie, c'est un sujet digne d'un écolier. « On ne peut lire jusqu'au bout cette informe production. Si vous y daignez jeter les yeux, vous y verrez comment l'auteur a su tirer parti du caractère de l'impératrice Catherine I^{ère}, personnage non moins intéressant que le Czar lui-même. Ah le massacre ! »³⁹ Dans sa préface, le jeune Dubois-Fontanelle attribue le choix de cet épisode à ses lectures de jeune homme. Il était tout plein de souvenirs de *Brutus* et d'*Œdipe* de Voltaire. Son *Pierre*

le Grand lui permettait au fond de marier ces deux intrigues : le complot parricide et la brutale condamnation paternelle. Dubois-Fontanelle suppose une rivalité secrète entre Pierre le Grand et son fils Alexis. Ce dernier aurait rencontré Catherine avant son mariage avec Pierre le Grand, sans que ni l'un ni l'autre ait rien su de leur identité et aurait découvert à la cour, bien plus tard, que la jeune femme, aimée naguère, était devenue la tsarine, sa marâtre, et dans un moment où il s'était déjà engagé dans un complot contre son père. Le complot dans lequel il se laisse impliquer est mené par Ottokesa et par son oncle. Vatan, de son côté, imagine le père et le fils amoureux de deux sœurs. Chez lui, Ottokesa et Sophie, la sœur de Pierre le Grand, sont les instigatrices du complot noué contre le tsar et les deux femmes se servent d'Alexis Petrovitch pour parvenir à leurs fins. Par dessus la tête du tsarévitch ce sont donc deux complots féminins qui menacent Pierre le Grand. Si Dubois-Fontanelle est empli de souvenirs de Voltaire, le chevalier de Vatan se souvient plutôt de Corneille, avec une tirade de Sophie, qui, comme la Camille de *Horace*, maudit son frère, responsable de la mort de Galitzin son amant. Les deux auteurs tentent de concilier la posture héroïque de Pierre le Grand avec le meurtre du tsarévitch.

La théorie aristotélicienne du personnage tragique impliquait, sans doute, une dualité du héros, une faute. Mais cette idée de la tragédie est difficilement conciliable avec un projet encomiastique entièrement cohérent. Si Corneille y est admirablement parvenu, dans *Cinna*, c'est qu'il présente non sans audace Auguste comme un personnage pris dans un projet intime de rédemption pour ses crimes passés. Pierre le Grand est plus proche du Brutus de Voltaire. Pourtant l'éloignement des temps et des mœurs n'est point tel que les spectateurs puissent aisément accepter cet assassinat. Pour rendre vraisemblable ce crime, pour le rendre compatible avec une héroïsation, Vatan et Dubois-Fontanelle l'entourent de circonstances qui en atténuent l'horreur. Chez le premier, Alexis aime et respecte son père, pour lequel il éprouve une vénération :

Pour ces Peuples naissants mon Père est un grand Roi,
Un Héros pour le monde, et c'est un Dieu pour moi (I, 5)⁴⁰.

La cruauté de Pierre le Grand devient alors, selon un renversement étonnant, la preuve même de son dévouement au bien commun. Dubois-Fontanelle écrit : « On gémit des moyens qu'il employa pour rendre son peuple heureux ; mais ils étaient nécessaires ; de plus doux n'auraient point réussi... »⁴¹. Chez Dubois-Fontanelle, le tsarévitch reconnaît sa faute et se

tue héroïquement, en présence des boyards, plutôt que de se soumettre à leur jugement. Pierre fait condamner son fils sans haine, pour des motifs purement politiques. Il dit à la tsarine Catherine qui l'implore pour son fils :

L'intérêt de l'état exige un sacrifice ;
Je gémis de sa perte et l'envoie au supplice.
[...]
C'est à moi d'empêcher que sous lui, la Russie
Ne rentre dans l'opprobre et dans la barbarie (V, 10)⁴².

Pierre est un Brutus que son goût occidental pousserait au pardon et à la clémence mais que la sauvagerie de son peuple russe contraint à la sévérité. En un mot, il est contraint de se faire « russe ». D'Ottokesa, l'auteur dit en effet : « Elle était trop Russe ; voilà son véritable crime ; et c'est celui que son époux jugea toujours impardonnable »⁴³. Et Dorat à cette formule paradoxale : il « prouve à l'Univers surpris, qu'un Roi peut être cruel, pour l'intérêt même de l'humanité »⁴⁴. Dorat ajoute, dans ce discours préfaciel, ce commentaire significatif :

Il est certain que, si un Politique, par la grandeur de ses vues, fixe, en quelque sorte la mobilité du temps, devine les circonstances, calcule les obstacles, anticipe sur l'avenir, on doit lui pardonner quelques ressorts violents, nécessaires à ses vastes opérations. Les hommes de génie méprisent certains préjugés qui, d'après eux, ne doivent arrêter que des esprits faibles, et vont toujours en avant, par la seule impulsion de leur supériorité. Haïs de leurs contemporains, la postérité les venge, les met à leur place, portent le jour sur leurs bienfaits. Les moyens disparaissent, les effets subsistent, et l'on ne se souvient plus si des flots de sang ont engraisé le sol d'où sont sorties de si belles moissons⁴⁵.

Pierre est, en somme, d'autant plus « victimal » qu'il fait le grand sacrifice de se monter cruel. Dorat réussit à se montrer ici plus courtisan encore que le Voltaire de *L'Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand*. Pierre est ainsi un grand homme, comme on les vénère en ce temps des Lumières. Mais reste-t-il un héros ?

« L'héroïsme cesse d'être intéressant, quand il outrage la nature »⁴⁶, affirme Dorat et, du coup, les *Mémoires secrets de Bachaumont* lui reprochent, en 1779⁴⁷ de n'avoir su donner du tsar que l'image d'un homme très ordinaire. Ce qui est en cause ici, c'est une évolution de la conception même

du personnage tragique. Diderot souligne que le personnage tragique est d'abord marqué par son individualité, qui s'incarne dans un nom unique, célèbre dans la fable et dans l'histoire, alors que le personnage comique est marqué par sa généralité, celle du « caractère »⁴⁸. Or il semble bien que Dorat et Pierre de Morand aient pensé que l'on pouvait substituer au personnage de Pierre un Phanazar ou un Timur, prince Tartare. Dorat, qui n'est pas un mauvais poète, se rend compte de ce qu'il en coûte alors à la poésie et republie sa tragédie en rétablissant le nom du héros.

Ma pièce eut tout le succès que j'en pouvais espérer, après lui avoir enlevé moi-même son plus vif intérêt, par le retranchement des véritables noms. En effet le nom seul de Pierre le Grand en impose ; il prépare les esprits à des idées nobles, à de fortes impressions⁴⁹.

Mais la généralité l'atteint : il devient un modèle de monarque, un « grand homme » ou héros digne du Panthéon français et c'est la tragédie qui perd au passage un de ses traits caractéristiques. Cette évolution du genre tragique est lisible aussi chez Lessing ou chez Beaumarchais :

Il reste donc pour constant que la tragédie Héroïque ne nous touche que par le point où elle se rapproche du genre sérieux en nous peignant des hommes et non des rois⁵⁰.

Nous percevons bien ici la mutation profonde, qui affecte la conception du personnage tragique dans son ensemble et qui rend problématique sa dimension héroïque. La tragédie exige alors un pathétique de sympathie, où le spectateur, selon une sorte de pragmatique sensible, se hisse vers le héros et s'égale à lui dans l'épreuve sensible de leur commune humanité. On est bien loin des classiques, pour qui la distance héroïque était indissociable des effets, terreur et pitié, de la tragédie, quand on lit chez Beaumarchais :

Est-ce la reine de Messène qui me touche en Mérope ? C'est la mère d'Égisthe : la seule nature a des droits sur notre cœur⁵¹.

Un autre thème parcourt ces textes qui mettent en scène le tsar. Il s'agit de l'évocation du voyage de Pierre *incognito*, en Europe et en Russie, sous les habits d'un ouvrier. Cette expérience est présentée comme une éducation fondatrice de Pierre et proposée comme un miroir des princes. Comme le souverain des *Mille et une nuits*, Pierre va s'instruire au contact du peuple, des peuples occidentaux chez les auteurs tragiques : le voyage

de Paul Pétrovitch en Europe, celui de Joseph II (dont l'incognito était à peine moins transparent !) témoignent de la diffusion de cette mythologie. Il va à la rencontre du peuple russe – et le sens du mot peuple se charge ici différemment – chez Bouilly (on est aux débuts de la révolution française). C'est une expérience qui revêt un aspect plus mythologique qui témoigne de la mutation, en France, de l'idée de royauté. Pour devenir roi, il faut cesser de l'être : c'est bien aussi la leçon donnée par Mozart et son librettiste Schikaneder, dans *La Flûte enchantée*. Le prince doit accomplir un parcours initiatique.

La comédie à ariettes de Bouilly, intitulée *Pierre le Grand*⁵², qui eut un vrai succès dès sa création à la comédie italienne le 13 janvier 1790, se construit autour de cet épisode de l'histoire du tsar⁵³. Comme le dit une chanson de Le Fort dans la comédie de Bouilly :

Il prit l'habit d'un charpentier,
Afin de cacher sa naissance ;
Et visita jusqu'au moindre chantier
De l'Angleterre et de la France.
[...]
Grands Rois, superbes Potentats,
Quittez vos Cours, vos Diadèmes ;
Ainsi que lui, sortez de vos États,
Voyagez, travaillez vous-mêmes ;
Et vous verrez que la grandeur
Ne fait pas toujours le bonheur (III, 4)⁵⁴.

La comédie de Bouilly est l'aboutissement logique de cette évolution. Le procès d'humanisation du tsar est radical. Son mariage avec Catherine, une roturière, devient une preuve absolue. Voltaire avait déjà souligné que Pierre, en élevant Menzikof, se mettait au dessus des préjugés de la naissance et ne favorisait que le mérite. À Le Fort, qui objecte à Pierre les inconvénients de la naissance de Catherine, celui-ci répond :

Eh ! que m'importe ? Si ma naissance me met au dessus d'elle, ses vertus la rendent mon égale. [...] Elle est née obscure, il est vrai ; mais son éducation dirigée, tu le sais, par un Ministre vertueux et profond, l'a mise au dessus de son état, de sa naissance... (I, 2)⁵⁵.

Bref, si Catherine n'est pas noble, elle n'est pas ignoble : Catherine est une « bourgeoise ». Pierre formera avec elle une de ces unions à parapluie, qui formeront les couples louis-philippards :

O mon épouse ! ô mon amie !
 Tu me guideras,
 Tu me conduiras
 Au but où j'aspire.
 Oui, tu m'aideras

A civiliser mon Empire,
 A rendre heureux tous mes sujets,
 A répandre partout le bonheur et la paix (III, 2)⁵⁶.

Ce qui n'empêche pas de faire plaisir au spectateur bourgeois en lui offrant le spectacle d'un peu de faste et la satisfaction d'un conte de fées, ou d'un fantasme, si on préfère, réalisé. À la fin de la pièce, Pierre et Menzikof ont troqué les habits de charpentier pour des vêtements de cour somptueux. Catherine est à demi évanouie et revient à elle dans les bras de son amant. Le prince et la bergère... L'accomplissement du drame bourgeois est donc aussi celui de la mutation complète des valeurs héroïques. Pierre « le Grand » est à peine encore un « grand homme ». Il est devenu un brave homme, un homme de bien, un modèle pour les écoliers. Bouilly le montre entièrement dans la sphère privée, la sphère publique n'est devinée, entrevue, qu'au dénouement. Avec le drame bourgeois, le monarque en déshabillé, c'en est fait de toute l'esthétique encomiastique traditionnelle. Un attendrissement national, un amour teinté de fierté humaine, universelle, atteint le spectateur. Bouilly célèbre, dans le dénouement de sa comédie, une figure royale toute proche, le roi Louis XVI qui incarne toutes les espérances des premiers temps de la Révolution : une « régénération » achevée, un monarque bienveillant et citoyen. C'est une sorte de consécration du monarque par le peuple, qui, aux dires de l'auteur, a été reçue comme telle par le public⁵⁷.

Bouilly, profondément engagé dans la franc-maçonnerie, est aussi l'auteur de *Léonore ou l'amour conjugal*, pièce dont est issu le *Fidelio* de Beethoven, s'était fait un succès de pièces présentant des grands hommes dans une action particulièrement exemplaire de leur existence. Il a donné ainsi un *Abbé de l'Épée*, un *Descartes*, un *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments*, une *Mort de Turenne*⁵⁸. Karamzin, dans ses *Lettres d'un voyageur russe*, fait un récit amusant et intéressant d'une représentation de *Pierre le Grand* à Paris, à laquelle il avait assisté en 1790. Il fait part de son sentiment :

Ce mélodrame, écrit-il, contient des scènes très touchantes, du moins pour un Russe. [...] Michu joue très bien ce rôle. Il me semblait voir notre empereur

en personne. Peut-être aussi mon imagination y a-t-elle contribué un peu ; je n'en sais rien ; mais l'illusion me faisait plaisir, et je m'y abandonnai.

Au dénouement :

Le souverain étreint son épouse, le rideau tombe. J'essuie mes larmes, des larmes de joie car je me réjouis d'être russe. Cette pièce est de M. Bouilly. Il est fâcheux seulement que l'on y fasse paraître le tsar, Menchikov et Lefort en costumes polonais, et les gardes en kaftans verts de paysans avec des ceintures jaunes. J'entendais mes voisins dire autour de moi que les Russes s'habillaient encore aujourd'hui de même. Tout plein de mon sujet, je ne pris pas la peine de les en dissuader. »⁵⁹

Pierre le Grand était aussi une pièce de circonstance, acceptée par la troupe de la comédie italienne dès le 7 juin 1789. Elle portait à la scène l'idéologie de Necker. Celui-ci promouvait une alliance du souverain et du peuple, qui passait par le doublement des représentants du Tiers au États Généraux⁶⁰. Dans l'avertissement de l'édition de 1790, Bouilly met en relief le parallèle entre les personnages de sa pièce et le sommet de la monarchie française :

J'ai vu en outre le célèbre Lefort, Genevois, conduisant l'Empereur des Russes dans tout ce que ce Prince faisait de grand et mémorable ; comme en France, M. Necker dirige et seconde les vues bienfaisantes du Monarque.

L'analogie était frappante. Aussi personne ne s'y est trompé ; et j'ai eu la douce satisfaction de voir éclater dans tous les cœurs l'amour, le respect et la fidélité, sentiments précieux dont je suis intimement pénétré pour ma Patrie et pour mon Roi⁶¹.

Toutes ces pièces articulent une topique commune autour d'une idée, celle d'un Pierre le Grand *fondateur* d'une civilisation et de la Russie elle-même, celle d'un *éradicateur* qui arrache son pays à un passé qui n'est que barbarie, néant. Rien n'aurait existé avant le grand Tsar. Ce thème revient partout : rien n'existe avant Pierre, sinon une nature sauvage. Rien de plus symbolique, rien de plus décisif que la fondation de Saint-Pétersbourg, la forme même de la civilisation, à la place d'un marécage, image de la nature *informe*.

La lecture de ce geste est en elle-même mythologique. C'est le chaos de la *Théogonie* d'Hésiode qui cède la place à la ville. Vatan écrit :

Le Czar, vous le savez, à l'exemple des dieux,
 De la nuit du chaos a fait sortir ces lieux...⁶²

Il y a là une image du commencement absolu, qui hante le siècle tout entier et trouve son accomplissement paradoxal dans l'oratorio de la *Création* de Haydn, en 1800.

Surgies à la rencontre de motifs diplomatiques, d'intérêts de carrière et de réflexions politiques, les pièces qui constituent ce petit *corpus* témoignent de l'évolution des genres dramatiques et, plus encore de celle de l'héroïsme⁶³. Les contours de la figure de Pierre le Grand sur la scène épousent en effet ceux des nouveaux héros que les genres dramatiques dessinent au cours du XVIII^e siècle. Même si le projet encomiastique est tourné vers la Russie et relève d'une politique courtisane, il révèle, dans son contexte de réception français, la recherche et l'affirmation d'une image nouvelle du souverain. La comédie de Bouilly, elle, est entièrement orientée par sa portée métaphorique et l'allusion au contexte français. Dès le milieu du XVIII^e siècle, il y a là une sorte de consensus des Lumières, qui réunit des courants d'opinion qui, par ailleurs s'affrontaient. Pierre le Grand incarne un rêve (peut-être plus qu'un « projet ») politique fondé sur la rupture avec toute tradition. Nomothète et créateur *ex nihilo* d'un monde rationnel, Pierre incarne les pouvoirs de l'homme, la recréation de l'humanité, plus qu'une forme précise de pouvoir politique. Plus encore, il s'agit du rêve maçonnique (que les auteurs soient ou non franc-maçons) d'un homme nouveau, d'un citoyen-souverain bâtisseur. Les fêtes de la Révolution, qui se déploient sur des espaces vierges et instaurent le monde nouveau sur une table rase, celle de la place de la Révolution ou du Champ de Mars ont avec l'imaginaire des tragédies de Pierre de Morand, de Dorat ou avec l'opéra-comique de Bouilly des parentés thématiques caractéristiques d'une idéologie encore nouvelle, utopie du commencement radical et dénégation de l'histoire. En ce sens le traitement théâtral français de Pierre le Grand révèle un motif très profondément inscrit dans les représentations du pouvoir qui traversent tout le XVIII^e siècle.

¹ Ce thème a été abordé dans les études récentes : Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 1994 ; Ezequiel Adamovsky, *Euro-orientalism: liberal ideology and the image of Russia in France (ca. 1740-1880)*, Bern, Peter Lang, 2006 ; Marc Belissa, *La Russie mise en Lumières: représentations et débats autour de la Russie dans la France du XVIII^e siècle*, Paris, Kimé, 2010.

² On se reportera à Albert Lortholary, *Le mirage russe en France au XVIII^e siècle*, Paris, Boivin et Cie, 1951 (1^{ère} partie : Le mythe de Pierre le Grand) ; chapitre VII (Traces of Russia in Eighteenth-Century French Belles Lettres) dans D.S. von Mohrenschildt, *Russia in the intellectual life of eighteenth-century*

France, N.Y., 1936 ; C.H. Wilberger, « Peter the Great: an eighteenth-century hero of our times? », *SVEC*, vol. 96, 1972, p. 9–127 ; Michel Mervaud, « Anecdotes sur le czar Pierre le Grand. Introduction », *OC de Voltaire*, vol. 46, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 3–346 ; С.А. Мезин, *Взгляд из Европы: французские авторы XVIII века о Петре I*, Саратов, 2003, etc.

³ Les éléments bibliographiques sur les représentations dramatiques de Pierre I furent publiés dans R. Minzloff, *Pierre le Grand dans la littérature étrangère. Publié à l'occasion de l'anniversaire deux fois séculaire de la naissance de Pierre le Grand*, d'après les notes de M. le Cte de Korff, Saint-Petersbourg, I.I. Glasounow, 1872.

⁴ Петр Заборов, « Россия во французской трагедии XVIII в. », *Восприятие русской культуры на Западе: Очерки*, Leningrad, 1975, p. 32–50. La version abrégée de cet article est publiée en français : Petr Zaborov, « La Russie dans le théâtre français au dix-huitième siècle », *Transactions of the Eighth International Congress on the Enlightenment*, vol. II, Oxford, Voltaire Foundation, 1992 (SVEC 304), p. 1238–1241 ; Петр Р. Заборов, « Русская тема во французской драматургии революционных лет ("Петр Великий" Ж.-Н. Буйи) », *Великая французская революция и русская литература*, Leningrad, 1990, p. 91–105.

⁵ Le marquis d'Argenson dit que la tragédie fut « représentée en province dans une société de *gentilshommes* et de *demoiselles* où l'un d'eux s'était fait auteur par envie de plaire et d'amuser ». L'ouvrage étant faible, « peu versé dans la poésie et dans la conduite des pièces de théâtre », le marquis s'étonne comment « l'on se donna la peine d'apprendre » cette imitation d'*Andronic* de Campistron (Argenson, *Notices sur les Œuvres de théâtre*, t. I, Genève, Institut et musée Voltaire, Les Délices, 1966 (SVEC, vol. XLII), p. 440). Peut-être s'agit-il d'un de ses cousins Valori d'Estilly que d'Argenson fréquentait dans le château de Bourgneuf et avec qui il était parent ? (Léon Marquis, «Le Château du Bourgneuf, résidence des baillis d'Étampes», in *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de Corbeil d'Étampes et du Hurepoix*, 1901, № 7, pp. 13–23 (17–18).

⁶ Argenson, *Notices sur les Œuvres de théâtre*, t. II, Genève, Institut et musée Voltaire, Les Délices, 1966 (SVEC, vol. XLIII), p. 799. Cette pièce n'est pas répertoriée dans la bibliographie de Minzloff et ne figure pas dans les études qui nous sont connues.

⁷ Argenson, *op. cit.*, t. I, p. 440.

⁸ Argenson, *op. cit.*, t. II, p. 800.

⁹ Pour l'étude de ce qui fut imprimée sur le monarque russe dans la première moitié du siècle, voir Michel Mervaud, « Anecdotes sur le czar Pierre le Grand. Introduction », *OC de Voltaire*, vol. 46, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 3–346.

¹⁰ *Memoires en forme de manifeste, sur le procez criminel jugé & publié à S. Petersbourg en Moscovie le 25. Juin 1718...*, Nancy, Chez Jean de la Rivière, 1718, non paginé.

¹¹ Pour l'analyse des associations littéraires de ce sujet historique, voir Кирилл Осповат, « Петр и Алексей: к литературной семантике историографического сюжета », *Собрание сочинений: к шестидесятилетию Л.И. Соболева*, Moscou, 2006.

¹² Argenson, *op. cit.*, t. II, p. 800.

¹³ Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *Lettres chinoises*, vol. I, éd. établie et présentée par Jacques Marx, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 541–542.

¹⁴ Pierre de Morand, *Menzikof, tragédie*, La Haye, Zacharie Chastelain, 1739, p. [3–4].

¹⁵ Pierre de Morand, *Phanazar*, tragédie, Paris, Chez la V. Delormel et al., 1739. Sur l'auteur, voir P. d'Estrée, « Un auteur incompris : Pierre de Morand, l'homme et l'oeuvre (1701–1757) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 16, 1909, p. 302–328.

¹⁶ Pierre de Morand, *Les Muses. Pièce dramatique en quatre parties*, Paris, V. Delormel, Flahault, Merigot, Prault fils, 1739. Voir Emanuele De Luca, *Le répertoire de la Comédie-Italienne de Paris*, 2011, p. 253–254. En ligne : <http://www.irpmf.cnrs.fr/IMG/pdf/Repertorio.pdf>

¹⁷ Voir la lettre de Morand à Kantemir publiée dans sa version originale par Zaborov (« Россия во французской трагедии XVIII в. », p. 51, 53). Tout l'épisode est reconstitué dans l'étude de Helmut Grasshof : *Antioch Dmitrievič Kantemir und Westeuropa*, Berlin, Akademie-Verlag, 1966, p. 209–214. Voir aussi M. Erhard, *Le prince Cantemir à Paris (1738–1744)*, Paris, 1938.

¹⁸ Cette édition, précédée d'un avertissement qui reconstitue l'histoire du texte, échappa, grâce à son lieu de publication, à un problème diplomatique posé par le titre impérial d'Anna Ivanovna que les autorités françaises ne voulaient pas reconnaître. Ainsi, il s'agit probablement d'un arrangement pratiqué par des auteurs français et des agents de la cour russe dans d'autres circonstances, à savoir : l'impression sans approbation (et avec un faux lieu) (Ф.Я. Прийма, *Русская литература на Западе. Статьи и разыскания*, Л., Наука, 1970, p. 47–48). Dans l'édition parisienne de *Phanazar* la dédicace est, évidemment, absente.

¹⁹ Voir Петр П. Черкасов, *Двуглавый орел и королевские лилии. Становление русско-французских отношений в XVIII веке. 1700–1775*, Moscou, Nauka, 1995, p. 31.

²⁰ *Mercure de France*, décembre 1738, p. 2877–2885 (2880). Une courte notice paraît dans les *Observations sur les écrits modernes*, avec les informations erronées au sujet des personnages : « La Tragédie de Phanazar en un Acte par M de Morand qui se joie actuellement fur le Théâtre Italien mérite bien le succès qu'elle a. *Phanazar* est un nom emprunté et représente un des plus grands hommes qui ait jamais été assis sur le Thrône et exposé sur le Théâtre » (1738, t. XVI, lettre CCXXVI, p. 23–24). Pierre figure dans la pièce sous le nom de Belus ; et

le compte-rendu de la tragédie publié dans le même magazine plus tard le précise bien, en préservant le ton élogieux de la notice, notamment, à propos des passages qui vantent les entreprises du monarque : « Ce n'est ni dans l'Assyrie, ni dans le siècle de Belus, qu'il faut chercher de pareils miracles. Ils sont plus modernes, & on sçait qu'ils regardent un grand Prince, qui s'est illustré au commencement de ce siècle, & dont la mémoire est immortelle » (1739, t. XVII, lettre CCLIV, p. 324). Dans les *Réflexions sur les ouvrages de littérature* (t. IX, Paris, 1739, p. 30–35), il y a un compte-rendu plutôt positif de la tragédie.

²¹ Morand, *Menzikof*, p. 17.

²² Argenson, *op. cit.*, t. I, p. 437. Son auteur signa une imitation de l'ode de Haller, et précocement disparut en janvier 1757. Sur Vatan, voir Voir Paul Champonnière, « Le chevalier de Vatan et son *Ode à l'éternité* », *RHLF*, 1919, № 2, p. 246–253.

²³ Argenson, *op. cit.*, t. II, p. 794–795 ; *ibid.*, t. I, p. 437.

²⁴ Argenson, *op. cit.*, t. II, p. 794.

²⁵ *Ibid.*, p. 795.

²⁶ Claude-Joseph Dorat, *Amilka, ou Pierre-le-Grand*, tragédie, précédée d'un *Discours*, où se trouvent des Fragmens d'un *Czarowits*, par le chevalier de Vatan, et suivie d'un extrait de la tragédie d'Alceste, et du *Discours* d'un Scythe à Alexandre, Paris, Sébastien Jorry, 1767, p. 158.

²⁷ *Ibid.*, p. 175.

²⁸ *Ibid.*, p. 176.

²⁹ Claude-Joseph Dorat, *Zulica*, Paris, Duchesne, 1760. Voir Desnoiresterres, *Le Chevalier Dorat et les poètes légers au XVIII^e siècle*, Paris, 1887, p. 15–25.

³⁰ François-Timoléon de Choisy, *Le prince Kouchimen, histoire tartare* (1710) (indiqué dans Прийма, *op. cit.*, p. 42–43). L'ouvrage fut réédité en 1728, après la mort de l'auteur, sous le titre *Histoire de l'origine du prince Menzikow et de Dom Alvar del Sol*.

³² *L'Année littéraire*, 1760, t. II, p. 3–23 (3). Voir les *Amusemens des dames ou recueil d'histoires galantes Des meilleurs Auteurs de ce Siècle*, La Haye, 1741, t. VI.

³¹ À en croire Collé, en effet, la pièce « fut portée aux nues par une cabale apostée qui demanda l'auteur » lors de deuxième représentation, une semaine plus tard, et « l'auteur fut assez plat pour se laisser traîner sur le théâtre par cinq ou six mousquetaires de ses amis » (Charles Collé, *Journal et Mémoires sur les hommes de lettres du règne de Louis XV*, Paris, 1868, t. II, p. 210). Cf. Desnoiresterres, *op. cit.*, p. 16–17.

³³ Louis Anseume et Charles-Simon Favart, *Le Procès des ariettes et des vaudevilles ; pièce en un acte [...]*, Paris, Duchesne, 1760, p. 18–19.

³⁴ Voir la lettre du 1 février 1760, dans *Correspondance littéraire, philosophique et critique : revue sur les textes originaux comprenant [...] les fragments supprimés en 1813 par la censure, les parties inédites conservées à la*

bibliothèque ducale de Gotha et à l' Arsenal à Paris par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc. ; notices, notes, table générale par Maurice Tourneux, t. IV, Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1968 ([Reprod. en fac-sim.] Paris, Garniers frères, 1878), p. 180–182.

³⁵ Rééditée et rejouée en 1767, la tragédie de Dorat parut cette fois sous le titre de *Amilka ou Pierre le Grand* puis est rééditée en 1779, 1780 et 1788 sous le titre de « *Pierre le Grand* ». Le *Journal encyclopédique* réserve à la pièce un accueil plutôt favorable en 1767 et lors de la reprise de 1779.

³⁶ *Mercur de France*, 1760, février, p. 189. Cf. François Moureau, « En marge de la représentation des *Philosophes*. La critique dramatique dans la *CL* et le *Mercur* en 1760 », dans Bernard Bray et al. (éd.), *La Correspondance littéraire de Grimm et de Meister (1754–1813), Colloque de Sarrebruck (22–24 février 1974)*..., Paris, Klincksieck, 1976, p. 155–180 (173).

³⁷ Л.М. Старикова (dir.), *Театральная жизнь в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750*, вып. 2, ч. 1, М., Наука, 2003, p. 60. Voir l'analyse de ce thème dans la thèse : Alexeï Evstratov, *Екатерина II и русская придворная драматургия в 1760-е – начале 1770-х гг.*, Moscou, RGGU, 2009, p. 41–56.

³⁸ Dubois-Fontanelle, *Pierre le Grand*, tragédie, à Londres et se trouve à Paris chez l'Esclapart et chez La Veuve Duchesne, 1766.

³⁹ *Correspondance littéraire*..., t. VII, Nendeln/Liechtenstein, Kraus Reprint, 1968 ([Reprod. en fac-sim.] Paris, Garniers frères, 1879), p. 167.

⁴⁰ Dorat, *op. cit.*, p. 163.

⁴¹ Dubois-Fontanelle, *op. cit.*, p. v.

⁴² *Ibid.*, p. 84.

⁴³ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁴ Dorat, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁵ *Ibid.*, 155–156.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁷ *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France* [...], Londres, John Adamson, 1780, p. 292.

⁴⁸ Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, (Troisième entretien) dans *Œuvres esthétiques*, éd. Vernière, Paris, Garnier, 1965, p. 153.

⁴⁹ Dorat, *op. cit.*, p. 154–155.

⁵⁰ Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, *Œuvres*, éd. Pierre et Jacqueline Larthomas, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1988, p. 126.

⁵¹ *Ibid.*, p. 125.

⁵² Jean-Nicolas Bouilly, *Pierre le Grand*, comédie en quatre actes, et en prose, mêlée de chants [...] Musique de M. Grétry, Tours, L.M.F. Legier, 1790. Rééditions et 1792, 1793, 1801.

⁵³ *Pierre le Grand* a été monté à Compiègne en 2001–2002, à l'occasion du centenaire du séjour à Compiègne de Nicolas II dans une mise en scène de Pierre Jourdan et une production musicale d'Oliver Opdebeeck avec son orchestre de chambre de Wallonie : le metteur en scène, hélas, avait modifié le texte. (On lira un excellent compte rendu critique de cette recréation dans Jacques Bernet, « Une représentation à Compiègne de *Pierre le Grand*, opéra révolutionnaire d'A.M. Grétry (1790) », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 329 | juillet-septembre 2002, mis en ligne le 27 mars 2008, consulté le 11 février 2012. URL : <http://ahrf.revues.org/3683>).

⁵⁴ Bouilly, *op. cit.*, p. 66–67.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 10–11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁷ Bouilly, qui, vaille que vaille se ralliait au nouvel ordre des choses, souligne lui aussi les intentions politiques de la pièce : « Frappé d'étonnement et d'admiration à la vue de la régénération de la France, j'ai cherché dans l'histoire quelque trait qui y eût rapport, et que je puisse mettre en scène. J'ai vu qu'en Russie, Pierre le Grand avait dédaigné l'éclat et les délices du Trône pour se livrer entièrement au bonheur de ses peuples, comme Louis XVI le fait aujourd'hui pour le bonheur des Français. D'une multitude de Barbares sans mœurs, sans principes et sans talents, Pierre Alexiowitz en forma une société d'hommes instruits et policés ; en appelant les Français à la participation des droits de la Royauté, Louis en fait un peuple de rois dont il devient le Dieu tutélaire » (*ibid.*, p. 1). Voir à ce sujet David Charlton, *Grétry and the growth of opera-comique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 306–307 ; Elizabeth C. BARTLET, « Grétry and the Revolution », dans *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 47–110.

⁵⁸ Sur le dramaturge, voir David Galliver, « The Career of Jean-Nicolas Bouilly, Auteur Dramatique », *Eighteenth-Century Life*, 1987, vol. 11, n.s., 1 (Studies in the Eighteenth Century, vol. 6), p. 139–152.

⁵⁹ Nous citons, avec quelques modifications, la traduction suivante : Nikolaï Karamzin, *Lettres d'un voyageur russe*, édition présentée et révisée par Wladimir Berelowitch d'après la version de V. Porochine, Paris, Quai Voltaire, 1991, p. 156 et 157. Cet épisode a fait l'objet de plusieurs analyses. Voir notamment Юрий М. Лотман, « Сотворение Карамзина », dans Idem. *Карамзин*, Saint-Petersbourg, Iskustvo-SPB, 1997, p. 134–146.

⁶⁰ Pour plus de détails, voir Charlton, *op. cit.*, p. 306–307.

⁶¹ Bouilly, *op. cit.*, p. 2.

⁶² Dorat, *op. cit.*, p. 165.

⁶³ Voir Jean-Claude Bonnet, *Naissance du panthéon*, Paris, Fayard, 1998.