

François Lecercle, Sophie Marchand & Zoé Schweitzer (dir.)

ANECDOTES DRAMATIQUES

De la Renaissance aux Lumières



ANECDOTES DRAMATIQUES

Dans la même collection

Pitres et pantins.

Transformations du masque comique : de l'Antiquité au théâtre d'ombres
Sophie Basch & Pierre Chuvin (dir.)

Le Parnasse du théâtre.

Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle
Georges Forestier, Edric Caldicott & Claude Bourqui (dir.)

Le Miel et le Fiel.

La critique théâtrale en France au XIX^e siècle
Mariane Bury & Hélène Laplace-Claverie (dir.)

Le Théâtre de l'expérience.

Contribution à la théorie de la scène
Esa Kirkkopelto

Le Sanctuaire des illusions.

Le théâtre de George Sand
Olivier Bara

Tout pour les yeux.

Littérature et spectacle autour de 1900
Guy Ducrey

Le Goût italien dans la France rocaille.

Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)
François Moureau

La scène et la coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France
Georges Forestier & Lise Michel (dir.)

La scène et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France
Pierre Frantz & Thomas Wynn (dir.)

La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII^e siècle

Jean Dagen, Catherine François-Giappiconi et Sophie Marchand (dir.)

Situations avec spectateurs.

Recherches sur la notion de situation
Nicolas Ferrier

François Lecercle, Sophie Marchand
et Zoé Schweitzer (dir.)

Anecdotes dramatiques
de la Renaissance aux Lumières



AVANT-PROPOS

François Lecerclé

Dès l'Antiquité, deux domaines ont particulièrement recours à l'anecdote : la philosophie – qui collectionne les vignettes biographiques sur les philosophes, ce qui va de pair avec l'idée que la véritable œuvre du philosophe, c'est sa vie – et la peinture, où la théorie passe essentiellement par de petits récits exemplaires (le livre XVI de l'*Histoire naturelle* de Pline en est le meilleur exemple, qui se présente largement comme une collection de petites histoires). Par comparaison, la théorie théâtrale semble faire au récit une part excessivement modeste. Il y a bien, dans la *Poétique* d'Aristote, quelques anecdotes névralgiques, comme celle de Mitys dont la statue, en écrasant son assassin, illustre la catégorie du *thaumaston* (chap. 9, 1452a8-11). Mais si, en la matière, le théâtre s'impose à l'attention, c'est qu'il est l'un des domaines où la fortune de l'anecdote, à l'époque moderne, est la plus éclatante, au point que vers la fin du XVIII^e siècle, les recueils spécifiques se multiplient, dont le plus célèbre est, en France, celui des *Anecdotes dramatiques* de Laporte et Clément¹.

Il ne faut pas en conclure pour autant que la pensée théâtrale a attendu la fin du XVIII^e siècle pour faire usage de ces fragments narratifs et que la statue de Mitys est le seul exemple transmis par l'Antiquité. Au théâtre comme ailleurs, ces petits récits traversent volontiers les siècles. Ainsi de celui que le père Brumoy rapporte dans son *Théâtre des Grecs* : au début des *Euménides* d'Eschyle, une vieille pythonisse « aperçoit Oreste endormi environné de Furies endormies par Apollon. Elle en fait une peinture horrible. Il falloit en effet que leur figure fût extrêmement hideuse, puisqu'on rapporte que dès que ces Furies vinrent à se réveiller & à paroître tumultuairement sur le Théâtre, où elles faisoient l'office du Chœur, quelques femmes enceintes furent blessées de surprise, & que des enfants en moururent d'effroi »². L'anecdote est reprise à l'envi par les théoriciens, avec des variations notables ; Laporte et Clément,

1 Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques. Contenant toutes les pièces de théâtre, tragédies et pastorales [...] jouées à Paris et en province depuis l'origine des spectacles en France jusqu'en 1775*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 3 vol. Pour une liste indicative de ces recueils, voir la bibliographie.

2 P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs* [1730], Paris, Les libraires associés, 1763, t. 3, p. 337-338.

par exemple, s'attardent avec délectation sur la hideur des Erinyes et précisent l'effet de leur apparition : les femmes accouchent prématurément³. Le succès de cette histoire est moderne, mais l'étymon est antique : il remonte à une *Vie* anonyme d'Eschyle qui rapporte que « certains enfin affirment [*tines de phasin*] qu'au moment de l'apparition des Euménides, faisant surgir le chœur de toutes parts, il produisit une terreur si violente sur le peuple que des enfants moururent de peur et que des femmes firent des fausses couches »⁴. Difficilement datable, cette *Vie* est ancienne puisqu'elle est consignée dans les plus anciens manuscrits d'Eschyle, mais elle est apocryphe. Du reste elle ne se donne pas comme un témoignage direct, elle évite le dispositif traditionnel de l'autopsie (j'étais là, j'ai vu et je peux garantir) pour se présenter explicitement comme un « on-dit ». Mais ce qu'elle perd en force d'attestation, elle le gagne en effet de sens.

8

Ce micro-récit présente assurément toutes les caractéristiques des anecdotes auxquelles ce volume est consacré. C'est un fragment narratif, qui rapporte un événement passé, avec un minimum de développement chronologique et causal. Il a une relative autonomie, qui le rend décontextualisable ; du reste, les auteurs qui le citent (les théoriciens du XVII^e ou du XVIII^e siècles, mais aussi les critiques modernes) n'ont pas la moindre idée de son origine première : ils reprennent un schéma narratif en apportant de menues variantes. Le cas est digne d'être rapporté parce qu'il est assez surprenant pour se graver dans la mémoire, s'offrant ainsi à toutes les reprises et à toutes les décontextualisations. Il a enfin une valeur symptomatique : si on le cite c'est, sinon pour en tirer explicitement une leçon, du moins pour l'orienter en fonction d'un sens. Dans les simples collections d'anecdotes, comme celle de Laporte et Clément, il n'y a guère d'indication qui puisse guider le lecteur, mais dès que le récit est inséré dans un tissu argumentatif, la lecture en est implicitement ou explicitement orientée. En l'occurrence, le prologue des *Euménides* démontre jusqu'où peut aller la représentation : sa puissance sur les affects est si grande qu'elle peut avoir les effets les plus dévastateurs sur les corps.

Fondamentalement, un tel fragment atteste un fait mémorable, survenu dans l'Athènes du début du V^e siècle. Il se présente donc comme un « morceau de réel » – même s'il n'est au fond qu'un « on dit » puisque Brumoy, pas plus que le biographe ancien, ne fonde son authenticité sur la caution d'un témoin direct. Ce n'est donc pas une donnée brute car son caractère surprenant, voire

3 *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. II, p. 491. Le texte est cité par Hirotaka Ogura dans ce volume.

4 *Vie d'Eschyle*, dans *Eschyle*, éd. et trad. P. Mazon [1921], Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1984, t. 1, p. xxxiv. Je cite la traduction donnée par D. Sonnier et B. Donné dans leur édition des *Perses* d'Eschyle, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 84-85. Cette *Vie* figure dans les plus anciens manuscrits d'Eschyle, dont le *Mediceus* (X^e ou XI^e siècle) ; sur elle, voir l'introd. de Mazon, p. i.

exorbitant, invite à la spéculation. Reste à réfléchir à l'usage qu'en fait celui qui le reprend : illustrer son propos, suggérer une conclusion qui reste implicite ou relancer la réflexion en exploitant ouvertement les potentialités de sens. Ce sens n'est pas donné d'avance et l'évidence est trompeuse qui fait de ce récit l'illustration de la puissance du spectacle, car les auteurs qui le rapportent ne se privent pas de le plier à leurs visées. On peut l'employer à rabaisser un dramaturge moderne, dont les œuvres sont d'une insigne faiblesse, comparées à celles des géants antiques, ou bien à prouver la nocivité du théâtre qui, non content de souiller les âmes, peut ravager les corps.

Ce sont ces utilisations que se sont efforcés d'analyser les contributeurs de ce volume, en sondant toute une gamme de textes différents – traités théoriques, pamphlets, mémoires, correspondances ou pièces de théâtre – et en explorant toutes les composantes du fait théâtral : la représentation (son déroulement, son effet sur public), les pièces, les auteurs, les acteurs, le fonctionnement institutionnel du théâtre ou son histoire. Ces anecdotes ne sont pas forcément des témoignages fiables des pratiques théâtrales effectives : les faits qu'elles attestent peuvent être tout à fait sujets à caution. C'est éclatant pour la représentation des *Euménides* : si effrayantes qu'elles fussent, les Érinyes auraient eu du mal à provoquer des accouchements puisque, dans l'Athènes du V^e siècle, les femmes n'assistaient probablement pas aux représentations théâtrales. Mais ces récits n'en apportent pas moins un éclairage précieux sur ce qui, à une époque donnée, paraît crédible et sur ces phantasmes qui constituent la partie immergée, mais d'autant plus active, de la pensée du théâtre.

Comment lire ces textes ? Quelle leçon en tirer ? Quel usage peuvent en faire l'histoire et la théorie des spectacles ? Que nous disent-ils sur le théâtre qu'ils seraient les seuls ou les mieux à même de révéler ? À qui s'adressent-ils ? Dans quel but ? Ce sont là les questions que les articles réunis en ce volume se sont employés à poser⁵.

5 Ces articles sont issus des communications présentées, en juin 2008, lors d'un colloque organisé à l'université de Paris-Sorbonne, sous l'égide du Centre de recherches en littérature comparée (CRLC) et du Centre de recherches sur l'histoire du théâtre (CRHT). C'était le second d'une série de manifestations placées sous le titre général de « la théorie subreptice » et consacrées au rôle de l'anecdote dans divers champs du savoir, entre le xvi^e et le xviii^e siècle. Le premier colloque portait sur l'anecdote démonologique (mai 2007), les suivants ont été consacrés à l'anecdote picturale (novembre 2008), l'anecdote scientifique (septembre 2009) et l'anecdote philosophique et théologique (octobre 2010). Il s'agissait de s'interroger sur la part du récit dans le discours théorique et plus précisément sur les potentialités théoriques des fragments narratifs que l'on trouve dans les traités mais également dans toutes sortes de textes non spéculatifs comme les pamphlets, doxographies et compilations.

PREMIÈRE PARTIE

Théories et frontières de l'anecdote

LA CRISTALLISATION NARRATIVE COMME EMBRAYEUR DE SIGNIFICATION DANS LE RÉCIT ANECDOTIQUE

Karine Abiven
Université Paris-Sorbonne

Pour penser les effets de sens produits par l'anecdote, il est particulièrement rentable de l'étudier dans le cadre de recueils : l'isolement de la forme et sa mise en série engendrent une épure et une répétition propres à dégager des constantes textuelles. Aussi chercherons-nous à évaluer les mécanismes de production du sens dans un ensemble d'échantillons issus de collections de nature variée, tantôt exclusivement composées d'anecdotes dramatiques, comme il en fleurit au XVIII^e siècle¹, tantôt diversifiées, comme les *ana*, en vogue au XVII^e siècle², où le théâtre n'est qu'un sujet parmi d'autres. Ce choix d'étudier des recueils pour démontrer la portée signifiante de l'anecdote ne va pourtant pas de soi ; il y a, apparemment, quelque paradoxe à chercher un sens à ce micro-récit sorti de son paradigme illustratif³. *A priori*, de tels récits réunis en collection ont surtout une fonction mémorielle, ainsi qu'un rôle d'agrément ; tout au plus tirera-t-on quelque considération sur le comportement des acteurs en général ou sur le protocole théâtral d'une époque. Deux opérations de lecture engagent pourtant à postuler une signification de manière plus systématique. D'une part, la présupposition du sens découle de la facticité⁴ propre à l'anecdote : le référent auquel on est renvoyé, posé comme effectif par pacte implicite⁵ avec le narrateur,

- 1 Nous nous concentrerons sur celui de J. de Laporte et J.-M. B. Clément, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 3 vol.
- 2 Rappelons qu'il s'agit de recueils de bons mots et d'aventures attribués à un homme de lettres, dénommés par la dérivation du patronyme à l'aide du suffixe latin *ana*. Nous nous intéresserons en particulier au *Menagiana, sive excerpta ex ore, Aegidii Menagi* (seconde édition, Paris, Florentin et P. Delaulne, 1693), ainsi qu'à un recueil inclassable : les *Historiettes*, de G. Tallemant des Réaux (éd. A. Adam et G. Delassault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1961, 2 vol.).
- 3 Quand l'anecdote est intégrée dans un texte de type argumentatif (sermon, discours ou traité), elle est plus explicitement usitée à des fins démonstratives.
- 4 Au sens de *caractère d'un fait contingent* (Dictionnaire *Le Robert*).
- 5 Il nous semble que l'anecdote définie au sens strict repose sur une prétention à la véridicité. On parlera plutôt de *conte*, de *fable*, d'*exemple*, etc., dans le cas de formes anecdotiques forgées, ou d'*épisodes* pour les micro-récits autonomes dans le cadre de la fiction.

prend sa place dans la représentation du passé. À ce titre, il s'inscrit dans des faisceaux de significations ; puisqu'on me dit que ce fait est vrai, il doit bien *avoir un sens* par rapport à un ensemble. D'autre part, dans le processus herméneutique, on répugne à laisser un résidu de texte non interprétable, totalement dépourvu de sens ; puisqu'on me le dit, cela doit bien *vouloir dire* quelque chose⁶. Ces deux aspects ne sont peut-être que deux moments d'un seul et même pronostic interprétatif : l'ordre du monde est construit par un ordre du texte. L'anecdote possède une solidité, existentielle et textuelle, qui incite à surimposer à ses fonctions dénotative et ludique une portée signifiante essentielle. Affirmer cela revient à limiter, en amont de l'interprétation, l'extension du phénomène anecdotique. Ce processus de déduction d'un sens ne saurait, en effet, intervenir que face à une configuration textuelle spécifique – sinon il faudrait reverser la moindre assertion prise isolément dans un *corpus* anecdotique qui serait sans bornes. C'est pourquoi il convient de ne pas diluer la notion, en gommant les distinctions entre anecdote et bon mot, simple notation, exemple, conte, etc. En deçà de l'anecdote, il s'agit de formes infra-narratives, et au-delà, de genres plus développés, comme la nouvelle ou le conte : l'anecdote occupe une place médiane, productrice d'effets rhétoriques propres. Notre hypothèse est la suivante : c'est le franchissement d'un stade minimal de narrativité qui déclenche à la lecture une opération d'ordre inductif. Nous tenterons de formaliser ce moment textuel où se cristallise le récit, stade que nous appelons le *seuil anecdotique*, avant d'utiliser ce modèle heuristique pour analyser les effets de sens produits dans notre *corpus* d'anecdotes dramatiques. En nous concentrant sur des récits qui témoignent des rapports du public mondain à la scène comique, nous fournirons un exemple d'apport théorique véhiculé par l'anecdote : l'idée selon laquelle la comédie trouverait auprès de la société des salons une source d'inspiration et un public privilégiés sera vue comme une donnée incarnée seulement par les micro-récits factuels anecdotiques.

LE SEUIL ANECDOTIQUE : UNE DÉFINITION DIFFÉRENTIELLE

L'entreprise de définition de l'objet *anecdote* n'est pas qu'un exorde rhétorique convenu : il apparaît que la délimitation de la forme aboutit à la nécessaire postulation d'un *sens*, entendu sous sa double acception de *signification* et d'*orientation*.

6 Exigence de pertinence à rapprocher des maximes conversationnelles de relation et de qualité dans le cadre du principe de coopération de Grice (voir H. P. Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, « La conversation », trad. F. Berthet et M. Bozon, p. 57-72).

Le titre du recueil de Laporte et Clément – *Anecdotes dramatiques* – peut être trompeur : aux anecdotes, qu'on s'attend à trouver en séries ininterrompues, se mêlent, en réalité, d'autres formes : simples notations factuelles, expressions de jugements esthétiques ou moraux, portraits... Les véritables anecdotes, telles qu'on en pense intuitivement la réalisation textuelle – micro-récit agencé en vue d'une pointe et visant un effet – sont, en fait, relativement clairsemées dans les trois tomes compilés par Laporte et Clément. On se console de cette rareté, car elle permet d'affiner la définition grâce à une comparaison différentielle avec les formes voisines. Il convient de prendre au sérieux le paratexte⁷, notamment l'appareil titulaire, qui fournit de précieuses distinctions génériques. Au titre *Anecdotes dramatiques* succède un long sous-titre, introduit par un participe présent dénotant l'inclusion (« contenant »), et qui présente les différents formes ou sous-genres⁸ compris dans les trois volumes. Sans doute cette inclusion est-elle à lire, non comme un rapport d'hyperonyme à hyponymes, mais bien plutôt comme une parasynonymie, voire une simple relation de contiguïté. Ainsi la mention du « Recueil d'anecdotes » est-elle coordonnée à celle « d'Événements singuliers [...] ; de Traits curieux, d'Épigrammes, de Plaisanteries, de Naïvetés & de Bons-mots, auxquels ont donné lieu les Représentations [...] » ; dans l'avertissement sont annoncés en outre l'« Historique de la plus grande partie de ces Pièces »⁹, ainsi que l'objet du tome III, consacré aux auteurs et acteurs, et comprenant « des jugements de leurs Ouvrages et de leurs Talens » et « un abrégé de leur vie & des Anecdotes sur leurs personnes »¹⁰. Ce sont autant de dénominations pseudo-génériques pour lesquelles on ne peut se référer à quelque « convention régulatrice »¹¹ fixe ; en outre, cette taxinomie est rarement rappelée dans le corps même du texte. C'est pourquoi seule une observation empirique permet de formaliser les différences textuelles.

Un seuil minimal de narrativité : une notice n'est pas une anecdote

Les recueils ou dictionnaires portatifs d'anecdotes dramatiques s'apparentent souvent à des *mémoires*, au sens matériel du terme : il s'agit de notes destinées

7 Voir G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 54 et suivantes.

8 Faute d'espace pour trancher l'épineuse question du statut générique de l'anecdote (genre ? sous-genre ? forme ?), nous parlerons, par commodité et en attendant mieux, de *forme*. Du reste notre étude des dénominations génériques a moins pour but de figer des normes que de décrire des principes de fonctionnement : « Le principal objet du poéticien doit être moins de classer les genres que de clarifier les rapports entre les œuvres en se servant de ces indices que sont les distinctions génériques » (N. Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 301).

9 J. de Laporte et J.-M. B. Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. I, point 3, p. iii.

10 *Ibid.*

11 Selon les termes de J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989.

à servir de base à l'historien, à qui elles fournissent une matière véridique, bref un « écrit sommaire que l'on donne à quelqu'un pour se faire ressouvenir de quelque chose [...] »¹². Ainsi plusieurs entrées se limitent à la mention du titre des pièces, accompagnée du lieu et de la date de la création¹³. Il s'agit clairement d'un stade infra-narratif¹⁴. La distinction avec l'anecdote est plus délicate lorsque l'information est développée, par exemple quand l'auteur s'attache à divulguer des clés et des modèles, véritable obsession dans les ouvrages métadramatiques à partir des années 1670¹⁵. Les indications de ce genre sont, au pied de la lettre, des anecdotes : elles révèlent quelque chose d'inédit¹⁶. Pourtant ces informations ne revêtent pas toujours la *forme textuelle* de l'anecdote, et donnent parfois lieu à de simples notes faiblement narrativisées :

16

*Opéra de village (l')... par Dancourt, 1692. / L'Opéra de Village n'est qu'un Vaudeville, dans lequel Dancourt a voulu désigner celui qui étoit alors titulaire du privilège de l'Opéra, & peindre d'une façon maligne Pécourt, Compositeur de ballets, sous le nom de Galoche [...]*¹⁷.

La longueur ne saurait être un critère décisif : on trouve de longs paragraphes de notations factuelles peu dramatisées, comme le morceau consacré aux *Originaux* de Palissot, qui occupe presque une page :

L'Hôtel de Ville de Nancy demanda à M. Palissot une Comédie [...]. Il y avoit, dans l'ouvrage, un Personnage qui désignoit le célèbre Rousseau, Citoyen de Geneve. La Comédie frappoit sur quelques-uns de ses Ecrits, & nullement sur sa personne & sur ses mœurs. Les amis de M. Rousseau firent présenter [...] un Mémoire par lequel on demandoit à Sa Majesté vengeance de cette Piece [...]. L'orage fut vif, mais ne dura pas ; &, pour se venger lui-même de ses adversaires, M. Palissot [...] composa sa Comédie des *Philosophes*, dont on peut dire, avec vérité, que celle des *Originaux*, ou du *Cercle*, a été l'occasion¹⁸.

¹² Furetière, *Dictionnaire universel [...]*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, 3 vol.

¹³ Garder une trace imprimée de l'événement théâtral se justifie d'autant plus que la pièce n'a été ni jouée ni imprimée : « Comte de Warwick (le), *tragédie de Cahusac, 1742, Comédie, non imprimée*. Cette Piece n'eut qu'une représentation, & ne méritoit pas d'en avoir davantage » (*Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 223).

¹⁴ « Pour devenir un récit, un événement doit être raconté sous la forme d'au moins deux propositions temporellement ordonnées et formant une histoire. Les théoriciens aboutissent tous à des définitions de base du genre de celle-ci : t → t + n » (J.-M. Adam, *Le Récit*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1984, p. 12).

¹⁵ Le parangon en est peut-être l'ouvrage du sieur de Grimarest, *La Vie de M. de Molière* [Paris, P. Ribou, 1705], éd. G. Mongrédien, Paris, M. Brient, 1955.

¹⁶ Rappelons qu'étymologiquement, l'*anecdote*, c'est l'inédit, l'occulte, *ce qui n'a pas été donné au dehors* (le *a-* privatif est associé à *ekdotos*, « produits au dehors, publiés », exactement comme on trouve, en latin, *in + editus* : « qui n'a pas été donné, inédit »).

¹⁷ *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. II, p. 20.

¹⁸ *Ibid*, t. II, p. 26.

L'enjeu de l'historiette est de rappeler les motifs de la polémique, en livrant la clé du personnage du Philosophe dans *Les Originaux* (Rousseau), et l'origine de la *Comédie des philosophes*. Pour autant, la facture du récit ne possède pas la tension propre à l'anecdote : les procès se succèdent sans être hiérarchisés – le passé simple a ici une valeur de successivité, et ne souligne pas un événement ponctuel en particulier. *A contrario*, l'anecdote suppose un agencement aspectuo-temporel des procès qui ménage une tension, produit un suspense, comme dans la suite de l'entrée consacrée à *L'Opéra de village* de Dancourt, précédemment citée :

Il arriva une plaisante aventure à une des représentations de cette Piece. M. le Marquis de Sablé, sortant d'un grand & long dîner, où le vin avoit été versé amplement, vint voir cette nouveauté ; & comme il y avoit un endroit où l'on chante : *les vignes & les prés seront sablés*, ce Seigneur, s'imaginant qu'on le nommoit, donna en plein Théâtre un soufflet à Dancourt¹⁹.

Bien sûr, le jeu de mot fondé sur l'équivoque contribue, par sa fonction de pointe, à façonner l'anecdote. Mais cet effet est déjà préparé par l'organisation des procès ; l'alternance classique des temps du passé fonctionne comme un véritable signal de récit. Elle permet de stratifier les événements : imparfait et plus-que-parfait (sécants) pour poser l'arrière-plan, passé simple pour marquer le caractère saillant et ponctuel de l'action proprement anecdotique (« il arriva » et « ce Seigneur [...] donna »).

Ce n'est donc pas la longueur qui décide du caractère anecdotique d'un fragment de mémoires, mais l'organisation dynamique, qui ménage une tension vers la chute.

Construction de la référence et contextualisation : tout bon mot n'est pas une anecdote

Cette clôture du récit est volontiers réalisée par un bon mot. C'est un moyen particulièrement efficace de donner à la narration les accents du réel – le discours rapporté produisant un effet de témoignage – et de conférer le piquant et l'esprit caractéristiques de l'anecdote. Toutefois, il convient de ne pas limiter l'anecdote au bon mot, ni de lire dans tous les bons mots des anecdotes : ce serait confondre la partie – la chute – et le tout. Le bon mot doit s'intégrer dans une narration, dont le référent est donné comme existant et unique. Soit le bon mot concernant le ballet *Aréthuse* de Campra :

Cet Opéra réussit peu, & comme les Auteurs, lorsqu'ils le virent prêt à tomber, cherchoient divers moyens de le soutenir : « Je n'en sçache qu'un, dit

¹⁹ *Ibid.*, t. II, p. 20-21.

plaisamment un homme d'esprit qui les écoutoit ; c'est d'allonger les danses de Ballets, & de raccourcir les Jupes des Actrices »²⁰.

Il nous semble qu'il n'y a pas anecdote ici : le locuteur est trop faiblement particularisé – le nom commun qui le désigne, actualisé par l'article indéfini, le laisse dans l'anonymat –, de même que les éléments inanimés de la saynète – l'article défini (« *les Danses* », « *les Jupes* ») renvoie à une indétermination généralisante. Il en résulte une sorte d'abstraction du bon mot, qui pourrait être utilisé tel quel dans bien d'autres situations. Or, l'anecdote, malgré sa grande adaptabilité, requiert une mise en contexte minimale, sans laquelle ne saurait se manifester la contingence, l'unicité de l'événement. Soit maintenant l'anecdote du sifflet lors de la représentation de la *Cléopâtre* de Marmontel :

18

Cléopâtre se donne la mort sur le Théâtre avec un aspic, pour se conformer à l'histoire. On avoit fait faire un aspic par le fameux Vaucanson ; &, au moment que Cléopâtre l'approchoit de son sein, l'aspic sifflait avec grand bruit. Après la Piece, on demanda à M. de B... ce qu'il en pensoit : « Je suis, répondit-il, de l'avis de l'aspic »²¹.

Ici la contextualisation du bon mot est beaucoup plus fine : la repartie ne prend son sens que si l'on connaît l'activité de Vaucanson et l'interdiction récente de siffler dans les théâtres. L'article défini est ici anaphorique (« *l'aspic* »), et relie donc le bon mot au cotexte antérieur – d'où le caractère lapidaire du bon mot, qui serait énigmatique hors contexte. En outre l'homme d'esprit est individualisé par l'usage du nom propre, même si l'étoilement de celui-ci le rend anonyme. Le problème n'est pas tant de savoir qui est le locuteur, ou s'il a vraiment prononcé cette phrase, que de noter l'effet de référentialité. Dans l'anecdote, la construction de la référence est donc opérée de manière privilégiée par la description définie, qui garantit l'existence et l'unicité du référent. Contrairement au bon mot précédent, celui-ci n'est pas interchangeable ni transposable tel quel dans un autre contexte.

Une portée temporelle limitée : le portrait n'est pas une anecdote

L'exemplarité véhiculée par l'anecdote la rapproche du portrait caractérisant. La frontière est parfois ténue entre ces deux formes, comme le montrent les deux passages du même article consacré à Puget de la Serre. Le premier extrait est selon nous une anecdote :

²⁰ *Ibid.*, t. I, p. 87-88.

²¹ *Ibid.*, t. I, p. 210.

[II] a beaucoup & mal écrit en vers & en prose ; mais il se connoissoit lui même ; car ayant assisté à un fort mauvais discours, il alla, comme dans une espee de transport, embrasser l'Orateur, en s'écriant : « Ah ! Monsieur, depuis vingt-ans j'ai bien débité du galimathias ; mais vous venez d'en dire plus en une heure, que je n'en ai écrit en toute ma vie »²².

Le fragment suivant tient plutôt du portrait caractérisant :

La Serre se vançoit d'un avantage inconnu aux autres auteurs. « C'est, disoit-il, d'avoir sçu tirer de l'argent de mes ouvrages, tout mauvais qu'ils sont, tandis que les autres meurent de faim avec de bonnes productions. » Lorsqu'on lui reprochoit la promptitude de son travail, il répondoit qu'il étoit toujours pressé, lorsqu'il s'agissoit de gagner de l'argent [...]²³.

Les deux passages ont pour fonction d'illustrer de manière exemplaire un comportement, fonction réalisée, dans les deux cas, par un bon mot. La différence tient au régime du texte, singulatif dans le premier cas, itératif dans le second – comme l'indiquent les tiroirs temporels utilisés : passé simple, puis imparfait. La réitération supposée du deuxième bon mot nécessite une formulation relativement générale, afin que sa répétition ne soit pas invraisemblable – à « l'Orateur » de la première anecdote succède le syntagme générique « les autres auteurs » dans le portrait. On retrouve donc les deux critères déjà établis : l'anecdote est le récit d'un événement ponctuel, clos souvent par un bon mot particularisé grâce au contexte. Le portrait, de son côté, doit valoir durablement, et présenter des caractéristiques stables.

Cette nouvelle distinction nous permet d'ajouter à la liste des critères de l'anecdote la nécessité d'une démarcation temporelle précise, exprimée par des circonstants du type « un jour », « une fois ». Cette indication d'une unité temporelle est, en outre, d'un point de vue syntaxique, un balisage textuel qui permet de délimiter le début de l'anecdote. Ces adverbiaux, qu'on peut appeler *cadratifs temporels*²⁴, ont la capacité de segmenter le discours ; ils amorcent l'*occasio* dont parlent certains théoriciens de l'anecdote²⁵. En position frontale,

²² *Ibid.*, t. III, p. 276-277.

²³ *Ibid.*

²⁴ Si l'on suit la terminologie de M. Charolles. Voir notamment, en collaboration avec M.-P. Péry-Woodley, « Introduction », *Langue française*, n° 148, « Les adverbiaux cadratifs », Paris, Larousse, 2005, p. 3-8.

²⁵ À la suite de R. Schäfer (*Die Anekdote: Theorie-Analyse-Didaktik*, München, Oldenbourg Verlag, 1982). Schäfer présente un modèle de l'anecdote construit selon un schéma agonal : il s'agit d'un récit dramatique fermé qui « provoque » et résout un ensemble conflictuel en trois parties successives : l'introduction ou *occasio*, la transition ou *provocatio*, la pointe ou le *dictum/factum*. Cette théorie est utilisée par M.-P. Huglo, *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Le Griot éditeur, coll. « L'univers

ils signalent que les contenus propositionnels qui suivent doivent être relativisés à une certaine période de temps ; ils sont ainsi à même d'indexer des contenus qui dépassent le cadre de la phrase. Le cadratif est donc fondamentalement orienté vers l'aval du discours. Sa portée transphrastique définit un cadre discursif qui détermine celui de l'anecdote. Cette notion nous permet de préciser ce qui n'était qu'intuitif dans la distinction de l'anecdote et de la notation historique : alors que cette dernière possède une sorte de linéarité, de platitude, l'anecdote est, quant à elle, comme aimantée vers sa fin, et ce, dès son amorce. Le cadratif inaugure non seulement une rupture par rapport au cotexte antérieur, mais aussi, grâce à une « directionnalité très forte »²⁶, une tension vers la chute.

La cristallisation narrative : bilan des critères définitoires de l'anecdote

20 L'idée d'un *seuil* anecdotique désigne moins une longueur critique ou un trait thématique qu'un ensemble de caractéristiques linguistiques et énonciatives qui rend légitime l'appellation d'*anecdote*. Une fois ces critères réunis, un récit minimal se cristallise : c'est le moment où « ça prend », comme l'écrivait Barthes²⁷. On peut réduire à trois ces traits formels : un découpage textuel net (grâce au cadratif en amont, et au bon mot, ou autre pointe, en aval) ; en conséquence, une forme de téléologie (due à la directionnalité du récit et aux procès hiérarchisés d'un point de vue aspectuo-temporel) ; enfin, une contextualisation concise (grâce aux descriptions définies qui particularisent la situation). En voici un exemple :

Quelques jours avant que Baron fit représenter cette Comédie, M. de Roquelaure lui dit : « Baron, quand veux-tu me montrer ta Pièce nouvelle ? [...] ». Baron accepta la proposition, & se rendit le jour suivant à l'hôtel de Roquelaure, où il trouva deux Comtesses et une Marquise [...]. Après un repas fort long, les Dames demanderent des cartes : « Comment des cartes, s'écria M. de Roquelaure ! Vous n'y pensez pas, Mesdames ; vous oubliez que Baron se prépare à vous lire sa Comédie nouvelle. Non, non, Monsieur, lui répondit une Comtesse ; nous ne l'oublions point : tandis que nous jouons, M. Baron nous lira sa Pièce ; nous aurons deux plaisirs pour un ». A ces mots l'Auteur se leva brusquement, gagna la porte, rompit en visière à la compagnie, & dit que sa Pièce n'étoit point faire

des discours », 1997, p. 15 et suivantes, et A. Montandon, « Anecdote et nouvelle : de Bassompierre à Hofmannsthal », dans *L'Anecdote*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1988), éd. A. Montandon, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres et sciences humaines de l'université Blaise-Pascal, 1990, p. 215.

26 M. Charolles et M.-P. Péry-Woodley, « Introduction », art. cit., p. 7.

27 Au sujet du roman proustien, dans l'article « Ça prend », dans *Œuvres complètes*, éd. É. Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, t. V, p. 654-656.

pour être lue à des joueuses. M. Poincette a mis *cette Anecdote* en action dans sa Comédie du *Cercle*²⁸.

Le commentaire métatextuel final corrobore l'intuition selon laquelle ce récit a tout d'une anecdote réussie, dans sa mise en scène frappante d'un petit fait mémorable. On peut se demander quel sens peut véhiculer une telle séquence, somme toute dérisoire, du moins purement factuelle. Il ne s'agit sans doute pas d'exemplarité comme lorsque l'anecdote est prise dans le paradigme illustratif et démonstratif d'un traité. Ici, le récit signifie plutôt à la manière du *cas* : il inscrit dans le discours les possibles du réel.

LE SENS DE L'ANECDOTE : UNE MISE EN FORME DE L'EXPÉRIENCE

Toute sélection d'un fait est déjà une interprétation

C'est de l'opération de sélection du contenu anecdotique, suivie de sa mise en récit ordonnée, que découle la signification. À cet égard, l'anecdote est comparable au *cas* médical :

Dans de telles histoires de cas médicaux, [...] se révèle d'emblée un modèle abstrait d'intégration de l'événement dans un contexte, car c'est dans le cadre d'un déroulement naturel et téléologiquement gouverné, passant inexorablement d'un début à un milieu et à une fin, que les moments individués et symptomatiques de telle ou telle maladie acquièrent leur signification historique [...] – pour reprendre les termes de Thucydide, leur *logos*, ou principe, des faits, *erga*. [Ainsi le médecin hippocratique décrit-il au jour le jour les détails de la maladie.] Les jours qu'il passe sous silence, comme ceux qu'il sélectionne, les éléments qu'il note comme ceux qu'il ignore, acquièrent leur signification médicale spécifique dans la mesure où leur mention, comme leur omission, sont censées dessiner des étapes cohérentes au sein de la logique interne de la maladie, laquelle se déploie quant à elle de manière fluide et continue²⁹.

Le fait même qu'on sélectionne telle ou telle aventure, et qu'on prenne la peine de l'organiser selon les modalités décrites plus haut, est un signal pour le lecteur qu'une cohérence est à l'œuvre. L'anecdote provoque peut-être un phénomène comparable à la description – autre segment textuel qui peut passer pour accessoire : celle-ci « déclenche chez le lecteur [...] diverses stratégies herméneutiques. Si l'auteur s'arrête (m'arrête) sur cet élément de l'univers

²⁸ *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. I, p. 17 ; il s'agit de la comédie *Les Adelphe*s de Baron. Nous soulignons.

²⁹ J. Fineman, « The History of the Anecdote: Fiction and fiction », dans *The New Historicism*, dir. H. Aram Veese, Londres/New York, Routledge, 1989, p. 55. Nous traduisons.

textuel, s'il le promet à une importance, à quoi va servir cet élément ? Quel [en] est l'enjeu [...] ? »³⁰. La cohérence significative de l'anecdote n'est pas présupposée, elle découle de sa structure formelle spécifique : la perception du sens est simultanée à l'appréhension du récit comme récit.

Un récit qui crée l'événement

22 Pour qu'il y ait récit, il faut qu'il y ait événement³¹, mais d'une certaine manière, pour qu'il y ait événement, il faut qu'il y ait récit : « Ces événements ne sont pas réels parce qu'ils se sont produits, mais d'abord parce qu'on se les est remémorés, et ensuite parce qu'ils peuvent trouver leur place dans une séquence chronologiquement ordonnée »³². Comme elle rend compte du vécu événementiel de manière frappante et organisée, l'anecdote crée, pour le lecteur, le monde dont elle parle. Soit, par exemple, une anecdote, qui a connu une fortune remarquable depuis sa première apparition dans le *Menagiana* en 1693 ; elle est reprise, entre autres, par Grimarest³³, Titon du Tillet³⁴, Laporte et Clément³⁵, et jusqu'à Geoffroy, un siècle et demi plus tard³⁶. Le rédacteur de l'*ana* y fait parler Ménage au sortir de la première des *Précieuses ridicules* de Molière :

J'étois dans la premiere Représentation des *Précieuses ridicules* de Moliere au Petit-Bourbon. Mademoiselle de Rambouillet y étoit, Madame de Grignan, tout le cabinet de l'Hôtel de Rambouillet, M. Chapelain & plusieurs auteurs de la connoissance. La piece fut jouée avec un applaudissement général, & j'en fus si satisfait en mon particulier, que je vis dez lors l'effet qu'elle alloit produire. Au sortir de la Comédie, prenant M. Chapelain par la main : Monsieur, luy dis-je, nous approuvions vous & moy toutes les sotises qui viennent d'être critiquées si finement & avec tant de bon sens : mais croyez-moi, pour me servir de ce que saint Remy dit à Clovis ; il nous faudra brûler ce que nous avons adoré, & adorer ce que nous avons brûlé. Cela arriva comme je l'avois prédit, & l'on revint du galimatias & du stile forcé dès cette premiere Représentation³⁷.

30 Ph. Hamon, *Du descriptif* [1981], Paris, Hachette supérieur, coll. « Recherches littéraires », 1993, p. 83.

31 « Pour qu'on parle de récit, il faut la représentation d'(au moins) un événement. Des événements comme l'assassinat de quelqu'un, un accident, une vie même, ne deviennent des récits que lorsqu'ils sont rapportés, racontés par journalise, romancier... dans un film, un livre » (J.-M. Adam, *Le Récit*, op. cit., p. 10).

32 H. White, *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore/London, John Hopkins University Press, 1987, p. 20.

33 *La Vie de M. de Molière*, éd. cit., p. 48.

34 É. Titon du Tillet, *Le Parnasse françois* [1723], Paris, J.-B. Coignard fils, 1732, p. 279.

35 *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. II, p. 95.

36 J.-L. Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, Paris, P. Blanchard, 1825, 6 vol., t. 1, p. 301.

37 *Menagiana*, op. cit., p. 278.

Tous les éléments structurels de l'anecdote se retrouvent : unité de temps, contextualisation forte grâce à une accumulation de désignateurs rigides (les noms propres), pointe finale réalisée par le discours rapporté. L'effet de réel, particulièrement réussi, et la mise en scène frappante de la réaction des deux savants mondains expliquent sans doute le succès de cette anecdote. Une fois que l'événement acquiert une existence textuelle, il retient l'attention du récepteur – la circulation intense de ce récit en est la preuve. Ce faisant, le récit reconfigure sa perception du passé en lui faisant élaborer de nouvelles représentations. Une opération inductive conduit ainsi le lecteur du *Menagiana* à conclure que la comédie satirique a une influence plus ou moins directe sur les pratiques mondaines, puisqu'elle entraîne ici une modification des mœurs précieuses. Et c'est cette valeur testimoniale qui nous semble vectrice d'une signification à même de constituer un apport théorique.

UNE THÉORIE SUBREPTICE DE LA COMÉDIE³⁸ : LA COLLABORATION ENTRE LA SCÈNE ET L'ALCÔVE

Les anecdotes que nous avons sélectionnées incarnent peut-être un impensé de la théorie comique, en attestant du lien fort qui existe entre la scène et la société polie du temps. Alors que les traités contemporains s'évertuent à nier le succès de la farce et de la comédie hors d'une frange très populaire du public³⁹, de nombreuses anecdotes mettent en scène l'engouement des couches élevées de la société pour ces genres comiques. Les récits sont récurrents, qui ont pour objet la relation étroite entre le contenu dramaturgique des comédies et la vie des salons. Cet extrait des *Historiettes* condense plusieurs exemples du mouvement de va-et-vient entre l'alcôve et la scène :

Boisrobert [...] en voulut faire une comédie qu'il appelloit *le Pere avaricieux*. En quelques endroits, *c'estoit* le feu président de Bersy et son filz, [...] ; là *entroit la rencontre* du président de Bersy chez un notaire, avec son filz qui cherchoit de l'argent à gros interestz. Le pere luy cria: « Ah ! desbauché, c'est toy ? — Ah !

38 Entendu au sens moderne de genre comique, opposé à la tragédie, et non au sens classique générique de *pièce de théâtre*.

39 Par exemple, l'abbé d'Aubignac rejette les comédies des années 1630 – époque où le salon Rambouillet bat déjà son plein – comme autant de farces, c'est-à-dire d'« Ouvrages indignes d'être mis au rang des Poèmes Dramatiques, sans art, sans parties, sans raison, & qui n'étoient recommandables qu'aux maraux & aux infâmes » (*La Pratique du théâtre*, [Paris, 1657] und *andere Schriften zur Doctrine classique*, éd. H.-J. Neuschäfer, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 132 ; Voir G. Conesa, *La Comédie de l'Âge classique (1630-1715)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995, p. 35-37, et R. Guichemerre : *La Comédie avant Molière, 1640-1660*, Paris, Armand Colin, 1972.

vieux usurier, c'est vous ? » dit le filz. Il y *avoit mis aussy la conversation* de Ninon et de madame Paget à un sermon [...] ⁴⁰.

C'est une banalité de rappeler que la comédie du XVII^e siècle repose en partie sur une *mimèsis* réaliste, du moins sur un « réalisme de surface » ⁴¹. Comme l'écrit Dubos en parlant du siècle de Molière, on se rend alors au théâtre pour « voir [...] une scène qui aura du rapport avec une aventure récente et dont il est parlé dans le monde » ⁴². Mais les ouvrages poétiques contemporains sont loin de tenir compte de cette interaction entre le donné social mondain et l'activité dramaturgique. Les anecdotes dramatiques, en revanche, y reviennent constamment. L'histoire des « Trois Racans » relatée par Tallemant – puis compilée au XVIII^e siècle – illustre encore le rôle des salons dans l'élaboration des comédies. Il s'agit de la visite rendue à Mlle de Gournay par deux gentilshommes qui se font tous deux passer pour Racan. Lorsque ce dernier arrive enfin, la nièce de Montaigne, estimant que le nombre de Racan dépasse la vraisemblance, tourne en dérision le poète en disant :

24

« Je ne sçay pas qui vous estes », répondit-elle, « mais vous estes le plus sot des trois. Merdieu, je n'entends pas qu'on me raille. » [...] Le jour mesme elle apprit toute l'histoire ; la voylà au desespoir ; [...] Boisrobert joue cela admirablement ; on appelle cette piece *les Trois Racans*. Il les a jouez devant Racan mesme, qui en rioit jusqu'aux larmes, et disoit : « Il dit vlay, il dit vlay » ⁴³.

Le récit circule intensément, ce qui témoigne du plaisir pris par les habitués des salons à se voir mis en scène : sujet d'une comédie, qui est représentée devant le modèle lui-même, l'aventure est finalement relatée sous forme d'anecdote par Tallemant. La théâtralisation des pratiques salonniers ⁴⁴ fournirait une

⁴⁰ G. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. cit., t. I, p. 408-409. Nous soulignons.

⁴¹ G. Conesa, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique*, Paris, SEDES, 1989, p. 27. Voir à ce sujet l'article passionnant de V. Sternberg, « Morale et civilité sur la scène comique au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 58, « Le Salon et la Scène : comédie et mondanité au XVII^e siècle », dir. G. Conesa et V. Sternberg, printemps 2006, p. 177-190.

⁴² J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, P.-J. Mariette, 1733, t. II, p. 410.

⁴³ G. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. cit., t. I, p. 382-384 (selon Tallemant, Racan ne parvenait pas à prononcer les *r*, d'où la graphie du mot *vrai*). L'anecdote est reprise par Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. II, p. 246.

⁴⁴ Un seul exemple, puisé chez Tallemant, suffit à en apporter la preuve : « Elle [Mme de Rambouillet] attrapa plaisamment le comte de Guiche [...]. Un soir, [...] M. de Chaudbonne, [...] luy dit : "Comte, ne t'en vas [*sic*] point, soupe céans". [...] Enfin il demeura. Mlle Paulet, *car tout cela estoit concerté*, arriva en ce moment avec Mlle de Rambouillet ; on sert, et la table n'estoit couverte que de choses que le comte n'aimoit pas. En causant on luy avoit fait dire, à diverses fois, toutes ses aversions. Il y avoit entre autres choses un grand potage au lait et un gros coq d'Inde. Mlle Paulet y *joua admirablement son personnage*. "Monsieur le comte", disoit-elle, "il n'y eut jamais un si bon potage au lait ; vous en plaist-il sur votre assiette ?

preuve connexe de ce lien entre les activités sociales et les canevas dramatiques⁴⁵. L'anecdote précédemment citée, qui met en scène Ménage en prophète de la mode précieuse sous l'influence de Molière, témoigne du trajet inverse dans le mouvement qui lie la scène et le monde : c'est ici l'alcôve qui se plie aux exigences du plateau. Même si l'anecdote est peu vraisemblable⁴⁶, et si la satire n'a sans doute pas d'efficacité aussi directe, le récit *fait exister* ce lien entre l'illusion théâtrale et les pratiques sociales. C'est sans doute pour cela que les détracteurs des anecdotes mettent tant d'énergie à les réfuter⁴⁷ : pourquoi s'en prendre à un simple récit si ce dernier n'a pas une certaine force persuasive ? C'est aussi pour cela que l'anecdote a tant circulé : pourquoi répéter autant un récit si on ne lui trouve pas quelque signification valable ? Peu importe la véracité de l'anecdote, c'est son impact signifiant qui compte : dans l'anecdote des *Précieuses ridicules*, le *castigare ridendo mores* n'est pas un principe abstrait, mais s'incarne de manière crédible dans un univers narratif.

L'anecdote dramatique est sans doute un excellent *témoin* de la relation bilatérale entre le monde et le théâtre, puisqu'elle relate des faits historiques – ou prétendus tels – et qui touchent au contexte parathéâtral. Mais elle n'est pas seulement un document : c'est par son *efficacité textuelle* propre que l'anecdote fait exister durablement – car elle circule, se répète, se compile – la réalité de ce goût entre public cultivé et théâtre comique.

— Mon Dieu ! le bon coq d'Inde ! [...]” Elle se tuoit de lui en donner, et lui de la remercier. Il estoit desferré ; [...]. Enfin, après que tout le monde *s'en fut bien diverty*, Mme de Rambouillet dit au Maistre d'hostel : “Apportez-nous donc quelque autre chose, M. le Comte ne trouve rien là à son goust.” Alors on servit un souper magnifique, mais ce ne fut pas sans rire » (G. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. cit., t. I, p. 446). Nous soulignons.

- 45 Nous ne développons pas ce point, déjà bien mis en lumière par D. Lopez, « Le théâtre à l'Hôtel de Rambouillet », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, éd. R. Zaiser, t. XXXIII, n° 64, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2006, p. 239-268, ainsi que par le collectif « Le Salon et la Scène : comédie et mondanité au xvii^e siècle », *op. cit.*
- 46 Voir la réaction outrée de Geoffroy dans son *Cours de littérature dramatique* : après avoir cité *in extenso* le passage incriminé du *Menagiana*, il s'applique à le réfuter point par point : « Qui pourrait se persuader que Ménage ait parlé ainsi à Chapelain ? Ménage et Chapelain pouvaient-ils être assez stupides pour admirer des platitudes telles que celles que Molière met dans la bouche de ses précieuses ? Ménage [...] ne manquait pas d'un certain goût pour juger, quoiqu'il n'en eût pas pour écrire. Si Ménage eût réellement admiré de pareilles balivernes, comment la pièce de Molière aurait pu lui en faire sentir le ridicule ? » (*op. cit.*, t. I, p. 301).
- 47 Voir les nombreux textes où Voltaire fustige l'anecdote, comme l'article « Ana, anecdotes » des *Questions sur l'Encyclopédie* (éd. Ch. Mervaud, N. Cronk, Oxford, Voltaire Foundation (OCV, n° 38), 2007, t. II, p. 281-322), où les termes *mensonges* et *absurdes* sont systématiquement associés pour caractériser l'anecdote : c'est l'absence de signification que dénonce Voltaire, au même titre que le mensonge. Preuve en est, c'est la conclusion morale qui découle de l'anecdote qu'il faut condamner, plus encore que sa fausseté : « pour les faussetés volontaires, pour les mensonges historiques qui portent des atteintes à la gloire des princes, et à la réputation des particuliers, ce sont des délits [...] » (p. 289).

La théorie est souvent en retard de quelques décennies sur les pratiques, c'est bien connu. L'anecdote, fondée sur une prétention testimoniale, est plus directement en prise sur les pratiques contemporaines. L'exemple du renouveau du théâtre comique auprès du public lettré au xvii^e siècle montre typiquement ce décalage : ce thème, récurrent dans les anecdotes dramatiques, est évincé des ouvrages normatifs. Mais ce n'est pas seulement comme témoignage que vaut l'anecdote. Son pouvoir vient du fait qu'elle modélise le passé grâce à une forme qui interpelle le lecteur : son agencement même est embrayeur de signification – ou déclencheur herméneutique, si l'on se place du point de vue du destinataire. « L'encodage des événements en termes de ces structures d'intrigue [*plot-structures*] est l'un des moyens qu'a une culture pour faire sens [*making-sense*] avec du passé à la fois personnel et collectif »⁴⁸. Grâce à sa capacité à mettre en intrigue l'événement, à cristalliser un récit minimal, l'anecdote peut véhiculer des idées que la théorie passe sous silence.

48 H. White, « The historical text as Literary artifact », *Clio: a Journal of Literature, History, and the Philosophy of History*, Indiana Univ-Purdue Univ., Fort Wayne, n° III, t. 3, juin 1974, p. 284.

POSTFACE

Sophie Marchand

Comment lire les anecdotes ? Quelle leçon en tirer ? Quel usage peuvent en faire l'histoire et la théorie des spectacles ? Que nous disent-elles sur le théâtre qu'elles seraient les seules ou les mieux à même de révéler ? À qui s'adressent-elles ? Dans quel but ? À toutes ces questions, posées dans l'avant-propos, qui concernent une pratique littéraire encore peu étudiée dans le contexte spécifique du théâtre (à l'exception des travaux récents de S. Chaouche et de J.-Y. Vialleton), les articles réunis dans ce volume proposent un certain nombre de réponses. À la manière d'un recueil d'anecdotes du XVIII^e siècle, ils dessinent, à travers leur apparente discontinuité et leur hétérogénéité, des lignes de forces qui permettront, on l'espère, d'enrichir notre compréhension d'un phénomène littéraire, historiographique et théorique riche et signifiant.

Les objets d'étude évoqués dans ces articles peuvent paraître divers : de l'Antiquité, qui vit se forger les anecdotes autour de Polos ou du tyran de Phères, au premier romantisme allemand, voire jusqu'à Brecht, qui s'interroge encore sur le sens de l'histoire de Polos, de la France à l'Angleterre, l'Allemagne, l'Espagne et l'Italie, les contributions envisagent la pratique anecdotique dans des contextes culturels divers, permettant ainsi de mettre en évidence des caractéristiques structurelles autant que des variations historiques. Les angles d'approche choisis sont eux aussi variés, tant dans les éléments de la topique anecdotique étudiés que dans la méthode retenue. La confrontation des points de vue et des objets fait apparaître un certain nombre de traits caractéristiques de l'anecdote dramatique, qui sont autant de pistes de réflexion ouvertes sur la pensée du théâtre entre Antiquité et romantisme allemand, comme sur l'anecdote comme pratique littéraire.

Un des premiers acquis de l'enquête tient à la définition même de l'anecdote dramatique. Récit bref, orienté par sa chute, d'un fait plus ou moins circonstancié concernant la pratique dramatique et jugé significatif (c'est, globalement la définition à laquelle aboutit K. Abiven qui tente de « formaliser ce moment textuel où se cristallise le récit » et de déterminer un « seuil anecdotique »), elle se distingue d'autres formes comme le bon mot, la simple notation, l'exemple, le conte ou encore le compte rendu de représentation.

Certains textes évoqués dans ce volume se situent ainsi à la limite du genre, mais servent à appréhender, par la bande, ce qui fait la spécificité du discours anecdotique et, surtout, à comprendre comment l'anecdote dramatique s'est progressivement constituée en forme autonome, au point de devenir, au XVIII^e siècle, un genre éditorial.

302 Cette définition de l'anecdote dramatique permet d'attirer l'attention sur les tensions qui traversent celle-ci et qui tiennent généralement à l'articulation, dans le récit anecdotique, de la partie et du tout (analysée par S. Léoni) ou du particulier et du général. Fragment d'un texte narratif ou argumentatif, voire d'un morceau de vie théâtrale, prélevé dans un texte qui peut être de nature très diverse (témoignage, récit ou argumentation à visée historique, polémique ou théorique), l'anecdote doit son existence à une opération de décontextualisation, mais elle prend sens dans une opération inverse de recontextualisation (dans un nouveau tissu narratif ou argumentatif, voire dans une compilation, qui relèvent souvent d'un cadre historique et intellectuel différent). Un point sur lequel tous les articles de ce volume semblent tomber d'accord réside dans la nécessité, préalable à toute herméneutique de l'anecdote, d'une élucidation de ces opérations successives, qui s'apparente elle-même à un processus de recontextualisation. De ces insertions successives, l'anecdote, forme-caméléon reçoit des sens différents, comme le montre l'anecdote sur Polos, étudiée par G. Navaud, qui, rapportée à la fable d'*Électre* qui lui a servi de prétexte, revêt une signification absolument contraire à celle que lui prêtait une tradition exégétique soucieuse de voir dans le procédé de l'acteur une preuve en faveur de la thèse de l'identification du comédien.

Un autre enjeu lié à ces opérations de contextualisation du fragment, et qui révèle une autre tension à l'œuvre dans la pratique anecdotique, concerne la construction du sens sollicitée par le récit. L'anecdote narre, c'est entendu, un fait particulier, plus ou moins datable. Mais la valeur théorique de ce fait ne vient-elle pas précisément de ce qu'il peut être généralisé ? Est ici en question l'articulation, dans le récit anecdotique, de l'unique et du paradigmatique, ce par quoi le fait relaté relève non plus simplement d'un usage historique, mais d'une réflexion théorique. Dans les articles réunis, se trouvent évoqués des textes qui manifestent toutes les gradations possibles qui séparent l'anecdote-cas, repliée sur un fait singulier, de l'anecdote-paradigme, qui renvoie à un faisceau d'anecdotes illustrant la même idée ou reprenant un même étymon. Et ces deux pôles manifestent deux relations possibles au sens et à la théorie. Si l'anecdote singulière, qui frappe par la rupture qu'elle instaure avec les habitudes théâtrales, est interprétable en termes de sublime, les anecdotes qui s'inscrivent dans une série commandent une approche méthodologique tout autre, dont J.-Y. Vialleton définit les grandes lignes.

L'anecdote-cas relate une forme de crise, qui surprend le lecteur et met à mal l'idée qu'il se fait du spectacle. Mais elle n'a pas seulement valeur de témoignage historique : la valeur singulative d'un événement présenté comme exceptionnel (incident, éclair de génie d'un acteur, hasard bienvenu...), sollicite également l'activité herméneutique en invitant à réinterroger le processus dramatique dans son ensemble (V. Lochert, S. Marchand), car, comme le souligne P. Frantz à propos de Diderot, « avec ces récits, c'est le sublime qui est promu au titre de question centrale ». Ce qui, en tant qu'exception, échappait à la théorie se voit donc désormais admis au rang d'objet de la réflexion, susceptible de renouveler le regard porté sur le théâtre (à la manière du jeu « extraordinaire » de Garrick évoqué par L. Marie). Dans cette perspective, la crise, en perturbant le rituel théâtral, serait à la fois productrice de sens et révélatrice d'une rupture théorique.

À l'autre pôle, celui de l'anecdote-paradigme, l'accent est mis au contraire sur le caractère sériel des récits et sur un certain nombre de constantes structurelles. Le fait singulier vaut en tant qu'il est rapporté soit à un étymon antique qui légitime la théorie dont il est porteur, soit à des cadres anthropologiques qui en orientent l'interprétation, dans une sorte d'universalité des enjeux et des formes du spectacle. L'« éternel retour » des anecdotes, sous leur forme originelle ou avec des variations référentielles (le même schéma narratif appliqué à une autre pièce, à une autre époque) les assimile dès lors aux mythes, sollicitant une autre approche herméneutique et renvoyant à une autre conception de l'histoire du théâtre (J.-Y. Vialleton).

Malgré leur diversité et leur discontinuité, les articles de ce volume permettent, en outre, de formuler un certain nombre d'hypothèses relatives à l'histoire du recours aux anecdotes dans la théorie dramatique. Deux époques se dessinent, schématiquement, qui recouvrent le passage d'une conception étymologique de l'anecdote comme histoire secrète (qui vaut globalement pour les XVI^e et XVII^e siècles, avec des différences selon les pays étudiés), à l'exhibition des coulisses du fait théâtral dans la floraison des publications anecdotiques au XVIII^e siècle. Entre ces deux moments, le recours à l'anecdote se généralise, en même temps que s'inverse le jugement porté sur cette forme. Mais le passage du XVI^e au XVIII^e siècles marque aussi un mouvement d'autonomisation de l'anecdote, qui s'émancipe des textes polémiques et abandonne, dans une certaine mesure, sa fonction démonstrative pour revendiquer une fonction historiographique. Si l'on en juge par les études contenues dans ce volume, l'anecdote dramatique des XVI^e et XVII^e siècles constituerait une alternative à la théorie, prenant en charge ce que cette dernière ne pourrait ou ne voudrait dire, des impensés ou des indicibles de la réflexion sur le théâtre. *Impensés* de la théorie, quand, à travers le cas-limite de Polos, elle suggère l'existence d'une

« catharsis de l'acteur » (G. Navaud), ou lorsqu'elle déploie une poétique de la *comedia* baroque (A. Teulade). L'anecdote est alors en avance sur la théorie, ou en comble les lacunes (C. Thouret). Plus généralement, elle accueille ce qui est proprement *indicible* ou *impensable* ouvertement, et cultive dès lors une forme d'ésotérisme. La présence plus importante des anecdotes dans les traités polémiques, en Espagne et en Italie notamment, plaiderait en ce sens. « L'avantage de l'anecdote est de construire un discours flottant qui fait pressentir ce qu'il vaut mieux ne pas dire trop haut » (F. Lecercle), comme, par exemple, une possible sanctification de la *mimèsis* théâtrale dans les anecdotes de saint Genest (E. Zanin) ou la conduite indigne des grands de ce monde (Y. Brailowsky). Le lien entre la conception historique de l'anecdote comme histoire secrète et la suggestion d'une théorie *impensable* justifie alors une certaine prudence dans l'usage de cette forme. La situation paraît bien différente au XVIII^e siècle, où semble surtout prévaloir une conception ludique de l'anecdote, héritée peut-être de l'utilisation divertissante de celle-ci dans l'Italie de la Renaissance (P. de Capitani). Surtout, le XVIII^e siècle hérite d'une pratique anecdotique qui vise à rendre compte des spectacles contemporains, le théâtre se libérant de plus en plus d'une approche livresque. L'anecdote ne se présente plus, dès lors, comme porteuse d'une théorie alternative, mais comme alternative à une poétique qui se trouve désormais disqualifiée comme dogmatique et réductrice. L'anecdote en vient à prendre en compte d'autres impensés de la théorie antérieure, comme la fabrique matérielle du spectacle ou son inscription sociale. Parallèlement (et ce n'est sans doute pas un hasard), l'audience de l'anecdote augmente, en même temps que sa diffusion éditoriale, au point que s'élabore une véritable culture anecdotique du théâtre. Les usages de l'anecdote dramatique semblent donc révélateurs d'un infléchissement du discours théorique et, à la lecture des contributions ici rassemblées, force est de constater que la forme anecdotique du propos n'est pas sans incidence sur la nature de la vision du théâtre qui s'y exprime. Plusieurs leçons peuvent alors être tirées.

La théorie prise en charge (de manière le plus souvent implicite) par l'anecdote dramatique se caractérise tout d'abord par sa rupture avec la poétique, ses catégories et ses normes. Il est à cet égard significatif que la multiplication des anecdotes intervienne, en Espagne, au moment où la pensée du théâtre se dégage du modèle aristotélicien, qui ne correspond plus guère aux pratiques, pour s'ouvrir à la considération concrète de l'actualité scénique (A. Teulade, C. Thouret), et que ces mêmes anecdotes soient si nombreuses dans les écrits sur le théâtre de Voltaire, qui (r)écrivait ses pièces au fil des représentations et des réactions du public (R. Bret-Vitot). Comme le souligne S. Leoni, l'hétérogénéité de l'anecdote est « au service d'une conception différente de

l'exercice des Lettres », mais aussi du théâtre lui-même. La fixation anecdotique privilégie ce qui relève de la représentation, et s'appuie sur des principes foncièrement empiriques, quitte à remettre en question une conception idéale du rituel théâtral (S. Chaouche). P. Frantz montre que, chez Diderot, l'anecdote a pour fonction « d'enregistrer une expérience, de proposer une théorie anthropologique de l'acteur, de donner un fondement à un ensemble d'observations critiques » : « cela revient à dire qu'il n'est pas de théorie abstraite possible [...]. Pas de théorie de l'art, comme on l'entendrait parfois aujourd'hui, ou comme l'entendaient ceux dont la théorie était *prescriptive* ». Ceci vaut particulièrement dans le cas des anecdotes sur l'art de l'acteur qui, comme l'indique V. Lochert, ont l'avantage de « proposer un discours théorique alternatif, fondé sur la singularité, et [de] dépasser ainsi les apories d'une théorie générale et abstraite », en construisant une « théorie cumulative, née de l'addition d'expériences variées et parfois contradictoires ». La pratique anecdotique se distingue d'une conception de la théorie qui privilégierait la « remontée inductive de l'expérience sensible vers la pensée abstraite », en ce qu'elle condamne la réduction « d'une pluralité de phénomènes particuliers » à « une idée générale » (S. Leoni).

L'anecdote a pour but moins de fixer un sens que d'activer une pensée. Dans quelques cas, elle va même jusqu'à produire une théorie du théâtre, comme chez Kleist (B. Franco). Elle propose moins des modèles (il est révélateur que, dans les recueils, les cas où le spectacle achoppe soient bien plus nombreux), qu'elle ne met en scène des crises éminemment suggestives. Peu importe en effet la véracité de l'anecdote : ce qui compte, c'est sa capacité à susciter la réflexion. La mort de Monfleury n'est pas seulement un fait divers dramatique, elle est révélatrice de la conception que se fait Racine de la tragédie (H. Ogura). Cet impact signifiant est amplifié par un certain flottement du sens. Il n'est pas indifférent de noter que les anecdotes les plus célèbres sont celles qui évoquent des cas-limite ou des faits foncièrement ambigus, invitant à remettre en question les cadres de notre appréhension du théâtre. L'un des principaux apports de ce volume est d'illustrer par l'exemple la polysémie et l'ambiguïté essentielles de l'anecdote dramatique. Nombreux sont les cas de distorsions théoriques étudiés dans ces pages. L'anecdote la plus exemplaire à cet égard est celle de Polos, dont G. Navaud décrit trois interprétations concurrentes et parfois contradictoires et dans laquelle P. Frantz et J.-Y. Vialleton trouvent encore d'autres enseignements. De toute évidence, l'anecdote excède son usage démonstratif, et va parfois jusqu'à renverser la thèse qu'elle était censée illustrer, créant ainsi les conditions d'une réflexion véritablement théorique. Son incorporation à des stratégies rhétoriques semblait la condamner à être instrumentalisée, mais elle s'émancipe, grâce à son efficacité proprement

littéraire et parce qu'elle emblématise une certaine forme de réversibilité du sens, en vertu de sa nature de fragment décontextualisé.

306 L'anecdote n'est pas une *forme* anodine ou innocente. Son utilisation dans les traités polémiques sous la plume des théâtrophobes a tôt fait de révéler ses possibles effets pervers, d'où la méfiance avec laquelle les adversaires anglais du théâtre en usent, conscients des risques qu'elle présente car, dans bien des cas, le recours à l'anecdote peut faire figure « d'acte manqué argumentatif » (F. Lecerclé). Parce qu'elle reproduit les procédés de la fiction ou modèle les faits réels sur les ressorts de la dramaturgie contemporaine (A. Teulade, P. Frantz), l'anecdote se donne, si l'on adopte le point de vue des contempteurs des spectacles, « comme une forme d'excès dans l'excès » (C. Thouret), qui exerce une séduction dangereuse et peut faire dériver le propos. Mais à partir du moment où la discussion théorique se détourne de la polémique sur la légitimité du théâtre, l'anecdote peut ouvertement mettre en œuvre « une rêverie poétique et littéraire » ou « un micro-roman » (P. Frantz) et faire un plein usage de sa puissance évocatrice. Si bien que, dans l'anecdote, la théorie se voit parfois concurrencée par la poésie : « Oui, le modèle idéal se dérobe, échappe à la saisie. Mais c'est dans le geste même où l'écriture en retient les reflets les plus beaux » (P. Frantz). Utilisée comme exemple ou comme preuve, l'anecdote dramatique gagne peut-être un sens explicite, mais elle perd une bonne part de sa saveur (S. Marchand).

Autre forme de résistance de l'anecdote, qui révèle une épaisseur qui n'est pas simplement littéraire mais aussi intellectuelle : son rapport fluctuant ou fuyant à la signification et, plus particulièrement, son caractère fondamentalement équivoque. En tant que fragment, l'anecdote se caractérise par sa malléabilité et son adaptabilité (F. Lecerclé), susceptibles de créer des effets de sens inattendus comme de donner lieu à des interprétations opposées du même fait. C'est dans cette perspective qu'A. Walfard étudie l'anecdote du tyran de Phères, en montrant qu'en elle-même, l'histoire ne *prouve* rien, ce qui justifie qu'on ait pu y lire des choses fort différentes. E. Zanin montre, de son côté, comment l'anecdote de saint Genest oscille entre *exemplum* et anecdote, entre condamnation du théâtre ou célébration de ses pouvoirs. L. Marie révèle comment les anecdotes sur Garrick ont pu servir successivement à faire du comédien le représentant de deux conceptions contradictoires de l'imitation, sans même tenir compte des positions théoriques défendues par Garrick lui-même. Tout se passe comme si c'était ce caractère problématique ou équivoque de l'anecdote qui faisait l'intérêt et la fécondité heuristique de celle-ci. A. Walfard n'hésite pas à affirmer que « Cette anecdote retient l'attention des auteurs modernes qui réfléchissent aux pouvoirs du théâtre parce qu'elle est paradoxale à plusieurs titres ». Et il n'est pas interdit de supposer que c'est précisément dans cette crise d'un régime de signification évident et immuable, dont chaque récit à son échelle singulière

proposerait une déconstruction, que résident les potentialités théoriques des anecdotes dramatiques.

Car, finalement, la dimension théorique de l'anecdote dépend peut-être moins de sa capacité à répondre, par l'évocation d'une pratique, à une question abstraite que de sa faculté à nous faire percevoir, sous la forme d'une intuition fulgurante, ce que serait véritablement le théâtre : non pas un rituel idéal ou une activité exclusivement poétique, mais une expérience, une pratique faite de temps, de chair et d'émotions fugitives. Plus qu'à une définition du théâtre, l'anecdote nous mènerait à une compréhension du *théâtral* (S. Chaouche). Pour Z. Schweitzer, « des notions aussi essentielles pour le dramaturge et le théoricien que pour le spectateur que celles d'imitation, de fiction et d'illusion sont au cœur des récits anecdotiques qui en proposent une autre approche à partir de la représentation. C'est une définition *a minima* du théâtre fondée sur le processus de la représentation qui ressort des anecdotes ».

Les anecdotes développent une approche « incarnée » du théâtre. C'est à partir du moment où elles fleurissent et sont publiées de manière autonome que l'histoire du théâtre s'enrichit de données généralement exclues auparavant ; l'histoire matérielle des spectacles, notamment, fait une entrée en force dans les synthèses historiques, de même que l'art de l'acteur. Cette approche se déploie en marge du modèle aristotélien, et de nombreux articles notent que l'essor des anecdotes dramatiques coïncide avec l'émancipation des cadres de la *Poétique* (A. Teulade, F. Lecerle, S. Chaouche). L'anecdote prendrait ainsi en charge les impensés de la théorie aristotélienne, ou permettrait de dépasser certaines interprétations du philosophe, concernant notamment l'effet du spectacle, l'essence mimétique de ce dernier ou la place du spectateur. Le théâtre que font vivre les anecdotes dramatiques n'est pas un spectacle voué à la seule fiction, fondé sur une stricte séparation de la salle et de la scène, de l'illusion et de l'espace social (S. Chaouche, Z. Schweitzer, C. Thouret). Il invite à réévaluer la répartition des rôles dans la séance théâtrale : de même que l'acteur peut lui aussi faire l'expérience d'une forme de catharsis, se plaçant dans la position de spectateur du rôle qu'il interprète (G. Navaud), les spectateurs interviennent volontiers dans le spectacle. Et si la fiction dramatique se voit ainsi mise à mal, le théâtre lui-même ne s'en trouve nullement menacé. Dans la participation du public, dans les incidents qui émaillent les représentations et auxquels l'anecdote apporte une fixation mythologique, se joue quelque chose qui est peut-être aussi l'essence du spectacle, une forme de *représentation* qui ne serait pas purement mimétique.

La dernière leçon de ce parcours dans les anecdotes dramatiques consiste en effet dans la reconnaissance du rôle dévolu au spectateur, qui est aussi l'amateur lecteur de compilations, à la fois source et destinataire des anecdotes. Ces textes

lui octroient une place de choix. D'abord parce qu'il est souvent le héros des événements rapportés, soit qu'on rende compte des bons mots par lesquels il s'est illustré, soit qu'on insiste sur l'effet que le spectacle a eu sur lui (F. Lecerclé, A. Teulade, C. Thouret). Et l'anecdote, dans ce dernier cas, met en évidence un fait que les théories du théâtre contemporaines tendent à méconnaître ou à passer sous silence, l'implication *individuelle* du spectateur, la manière dont il s'approprie la fiction, rapportant l'imaginaire sollicité par la fable à sa propre expérience biographique. La grande affaire du théâtre serait donc moins la question de la vérité que celle « du rapport que la fiction théâtrale entretient avec le vécu du spectateur » (F. Lecerclé). L'anecdote, en tant que véhicule d'une pensée et d'une histoire du théâtre moins destinées aux doctes qu'aux simples amateurs, se trouve ainsi légitimée, dans la mesure où elle suppose un pacte de lecture particulier, sollicitant l'implication du lecteur, invité à faire preuve de son « sens de l'anecdote », mais aussi parce qu'elle est au fondement d'une appropriation culturelle et d'une mémoire partagée du théâtre. L'anecdote rejoue ainsi indéfiniment une scène de reconnaissance mutuelle entre l'art dramatique et son public.

Peu importe donc la véracité du fait narré, peu importe même si ce fait est singulier ou reprend les schèmes immémoriaux d'une vision de l'art et du monde, peu importe presque la difficulté qu'on peut éprouver à déterminer le sens d'une anecdote. Nous laisserons le dernier mot à J.-Y. Vialleton : « ce qui donne sa vérité à l'anecdote est cela même qui donne sa vérité à la vie. La vie n'a que peu de réalité si elle n'est pas inscrite dans la culture qui persiste à lui donner forme et sens par l'éternel retour des histoires qu'elle raconte et des rites qu'elle fait accomplir ».

INDEX DES PIÈCES

- Acajou*, Favart 48
- Adélaïde du Guesclin*, Voltaire 130
- Adelphes (Les)*, Baron 21
- Alexandre le Grand*, Racine 292
- Alinde*, La Mesnardière 31
- Alzire*, Voltaire 130
- Amazones modernes (Les)*, Quinault, Fuzelier, Le Grand 50
- Ambitieux et l'Indiscrète (L')*, Destouches 35
- Andromaque*, Racine 34, 44, 182, 188, 294, 295, 296, 298
- Aréthuse*, Camppra 17
- Argélie*, Abeille 44, 45
- Armide*, Quinault 33
- Avare (L')*, Molière 35, 167, 172, 183
-
- Callisthène*, Piron 168
- Cinna*, Corneille 182
- Cocu imaginaire (Le)*, Molière 195
- Colonie (La)*, Saint-Foix 180
-
- Bacchantes (Les)*, Euripide 238
- Bourgeois gentilhomme (Le)*, Molière 35
- Britannicus*, Racine 68
-
- Canace e Macareo*, Speroni 97, 98, 99
- Cercle (Le)*, Poinciset 16, 21
- Childéric*, Morand 35
- Chinois (Les)*, Regnard 48
- Cléopâtre*, Marmontel 18, 129
-
- Créole (La)*, La Morlière 50
- Dépit amoureux (Le)*, Molière 146
- Didone*, Giraldi Cinzio 100, 101
- Dom Juan*, Molière 195
-
- Edward II*, Marlowe 85, 86
- Est-il bon ? Est-il méchant ?*, Diderot 147
- Euménides (Les)*, Eschyle 7, 8, 9, 59, 297
-
- Fernand Cortez*, Piron 130
- Fils naturel (le)*, Diderot 74, 139
- Fingido verdadero (Lo)*, Lope de Vega 116, 277, 287
- Florentin (Le)*, La Fontaine 185
-
- Geôlier de soi-même (Le)*, Th. Corneille 45
- Grondeur (Le)*, Brueys 180
-
- Hamlet*, Shakespeare 80, 83, 84, 85, 119, 153, 180, 185, 186
- Henry VIII*, Shakespeare 185
- Hercules furens*, Sénèque 116
- Horace*, Corneille 169, 171, 172, 176, 181
-
- Illustre Comédien (L')*, Desfontaines 278, 289
- Indes galantes (Les)*, Rameau et Fuzelier 31
- Inès de Castro*, La Motte 141
- Iphigénie*, Racine 166, 167, 182, 291

- Italienne française (L')*, Fuzelier 48
- Jodelet ou le Maître valet*, Scarron 48
- King John*, Shakespeare 183
- Légataire universel (Le)*, Regnard 67
- Lucifer*, Vondel 283
- Mahomet*, Voltaire 129, 130, 174
- Mariamne*, Tristan L'Hermite 175
- Mérope*, Voltaire 134
- Mirame*, Richelieu 180
- Mithridate*, Racine 166, 182
- Nanine*, Voltaire 33
- Nicomède*, Corneille 181
- Œdipe*, Voltaire 130
- Olympie*, Voltaire 131, 136, 137
- Opéra de village (L)*, Dancourt 16, 17
- Orbecche*, Giraldi Cinzio 100, 101, 102, 103
- Oreste*, Voltaire 127
- Originaux (les)*, Palissot 16, 17
- Othello*, Shakespeare 83, 84, 85
- Philosophe sans le savoir (Le)*, Sedaine 140
- Philosophes (Les)*, Palissot 16, 17
- Plaideurs (Les)*, Racine 34
- Précieuses ridicules (Les)*, Molière 22, 25, 45, 48
- Polyeucte*, Corneille 182
- Prince de Hombourg (Le)*, Kleist 151
- Pyrame et Thisbé* 195
- Rhadamiste et Zénobie*, Crébillon 127
- Rivale confidente (La)*, Mlle de Saint-Phalier 180
- Roman Actor (The)*, Massinger 117, 238
- Saül*, Nadal 134
- Sémiramis*, Voltaire 132, 142
- Spanish Tragedy (The)*, Kyd 117, 119, 238
- Tancrède*, Voltaire 126, 133, 135
- Tartuffe (Le)*, Molière 60, 180
- Thébaïde (La)*, Racine 291, 297
- Titus Andronicus*, Shakespeare 79
- Véritable Saint Genest (Le)*, Rotrou 63, 116, 238, 278, 285, 287, 289
- Zaire*, Voltaire 67, 126, 127, 130, 134, 169, 170
- Zénobie*, d'Aubignac 31

INDEX NOMINUM
(AUTEURS, ACTEURS, PERSONNAGES)

- Aaron* 79
Abeille (abbé) 44, 45
Accius 228
Achille 167
Æsopus voir Ésope
Agave 238
Agrippine 145
Alamanni (Niccolò) 78
Aleman (Antonio) 95
Alexandre le Grand 99, 292
Andreini (Giovan Battista) 281, 289
Antoine [orateur] 231, 232, 234, 236
Apulée 98, 112
Ardalion 115, 276
Argensola (Lupercio Leonardo de) 197, 199, 200, 201, 202, 203, 263, 264
Ariane 114, 165
Ariston de Chios 233
Aristote 7, 31, 52, 54, 57, 59, 91, 92, 93, 99, 103, 232, 234, 241, 251, 261, 262, 292
Arlequin 27, 51, 73
Arlotto 95
Armide 33
Arnould (Sophie) 139
Atrée 56, 63, 230
Aubignac (François Hédelin, abbé d') 23, 31, 172, 195, 199, 208
Augustin (saint) 66, 110, 250, 279, 282, 288
Aulu-Gelle 62, 144, 225, 226, 228, 229, 236, 237, 238, 239, 240
Bacchus 114
Balthasara 278, 280
Banquo 80
Barbier d'Aucour (Jules) 291, 293, 298
Barbieri (Niccolò), voir Beltrame
Baron (Michel Boyron, dit) 20, 21, 36, 56, 139, 171, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190,
Batteux (abbé Charles) 170
Baudoin (Jean) 279, 280, 285, 289, 290
Beauvais (Vincent de) 288
Bavardinus 41
Beauchamps (Pierre-François Godard de) 28, 30
Beaubourg 171
Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron de) 69, 186
Beauval (Mlle) 190
Bélisaire 77
Beltrame (Niccolò Barbieri, dit) 282, 283
Benoist (René) 118
Bentivoglio (Ercole) 103
Bertrand (chef de troupe) 173
Betterton (Thomas) 178, 184, 185, 186, 190
Bion de Borysthène 233
Boccace (Giovanni Boccaccio) 99

- Boisrobert (François Le Méteil seigneur de) 23, 24, 175, 176, 179
- Bollioud-Mermet (Louis) 37
- Bond 169, 170
- Bonneval (Louis-Charles-Michel de) 167, 168, 176
- Brandes (Johann Christian) 67, 68, 69, 71, 72
- Brecht (Bertolt) 226, 227, 228, 230, 301
- Brizard (Jean-Baptiste Britard dit) 37
- Brueys (David-Augustin de) 180
- Cabasilas (Nicolas) 115, 116
- Cailhava de l'Estandoux (Jean-François) 146, 185
- Caillot [ou Cailleau] (Joseph) 139, 144
- Calderón de La Barca (Pedro) 263, 272
- Caligula 58, 113, 114, 116, 202
- Camargo (Ignacio de) 197, 198
- Camille* 171, 172
- Campra (André) 17
- Camus (Jean-Pierre) 278, 279, 280, 281, 283, 286, 289
- Canace* 97, 98, 99, 242
- Carmontelle (Louis Carrogis, dit) 212, 213
- Carus 152
- Carvalho (Luis Alfonso de) 196, 261, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270
- Cascales (Francisco) 264
- Castelvetro (Lodovico) 232, 233, 234, 261
- Castiglione (Baldassare) 94, 95, 96, 107
- Cavalcanti (Bartolomeo) 95, 96, 97
- Caxton (William) 122
- Cervantes (Miguel de) 160, 272
- Chamfort (Sébastien Roch Nicolas, dit) 29
- Chapelain (Jean) 22, 25, 208
- Chappuzeau (Samuel) 285
- Chapuis (Gabriel) 94
- Cibber (Mrs Susanna Maria) 183
- Ciber (Colley) 177, 178, 179, 180, 186, 188, 189
- Cicéron 56, 60, 93, 179, 226, 227, 228, 231, 232
- Cinna* 182
- Clairon (Claire-Josèphe-Hippolyte Lériss de La Tude, dite Mlle) 126, 134, 139, 143, 145, 165, 180, 209
- Clarignano da Montefalco (Sebastiano) 102
- Clément (Jean-Marie Bernard) 7, 8, 13, 15, 22, 24, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 43, 44, 50, 55, 57, 59, 62, 63, 67, 112, 126, 127, 134, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 188, 189, 190, 297
- Collé (Charles) 209, 210, 211
- Collier (Jeremy) 112, 113
- Commode 116
- Condorcet (Nicolas de) 128
- Corneille (Pierre) 57, 62, 125, 137, 151, 171, 172, 177, 179, 181, 189, 261, 284
- Corneille (Thomas) 45, 46, 165, 179
- Cousin d'Avallon [ou d'Avalon] 36, 69, 165, 167, 173
- Crassus 93, 238
- Crates 98
- Crébillon (Prosper Jolyot de) 127
- Dancourt (L.-H.) 16, 17
- Davenant (William) 185, 188
- Davies (Thomas) 182, 183, 184, 185, 188
- Des Essarts 173, 174, 175, 176
- Deschamps (Mlle) 41
- Desdemona* 85

- Desfontaines (Nicolas Mary, sieur de) 277, 278, 289
- Desmarets de Saint-Sorlin (Jean) 292, 293
- Destouches (Philippe Néricault) 35
- Diderot (Denis) 33, 35, 43, 53, 54, 55, 74, 75, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 174, 180, 212, 214, 218, 219, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 236, 237, 238, 303, 305
- Diogène Laërce 56, 98, 233, 255
- Diogène de Sinope 98
- Dixon, John 215
- Dolce (Lodovico) 117
- Domitien 116, 238
- Downes (John) 179, 184, 185, 188
- Dubos (Jean-Baptiste) 24, 128, 186, 187, 255, 258, 259
- Duclos (Marie-Anne de Chasteauneuf, dite Mlle) 139, 141, 142, 169, 171
- Dumesnil (Marie-Françoise Marchand, dite Mlle) 63, 209
- Duquesnoy (François, dit Flamand) 139, 140, 145, 148, 149
- Duval (Jacques) 81
- Edward II* 85, 86
- Edward III* 85
- Égée* 169
- Églé* 169
- Électre* 62, 144, 225, 226, 229, 230, 237, 240, 241, 242, 302
- Émilie* 182
- Épictète 233, 237, 241
- Eschyle 7, 8, 180, 297, 298
- Esope [fabuliste]
- Ésope [acteur] 56, 63, 226, 228, 229, 230
- Euripide 57, 63, 226, 238, 245, 250, 299
- Farquhar (George) 179
- Favart (Charles-Simon) 48, 168, 176, 209
- Ferrer (Juan) 204, 205
- Ficin (Marsile) 231
- Fielding (Henry) 215, 216, 220
- Figueroa (Cristóbal Suárez de) 264
- Filmer (Edward) 112, 113
- Flecknoe (Richard) 117
- Fontenelle (Bernard le Bouyer de) 127
- Fournel (Victor) 29, 43, 53, 55-57, 59, 62, 63, 166, 168, 170, 171, 173, 175, 276, 299
- Fracastoro (Girolamo) 264
- Fuzelier (Louis) 48, 50
- Garat (Dominique-Joseph) 211
- Garrick (David) 56, 63, 75, 139-141, 185, 209-220
- Gaussin (Jeanne Catherine Gaussem, dite Mlle) 134, 139, 143, 146
- Gaveston* 85, 86
- Genest (saint) 134, 275-290, 304, 306
- Geoffroy (Julien-Louis) 22, 25
- Giacomini (Lorenzo) 99, 100
- Giraldi Cinzio (Giovan Battista) 95-96, 100-104, 107
- Goethe (Johann Wolfgang von) 153, 158, 231
- Goffe (Thomas) 229
- Goldoni (Carlo) 60, 73, 75
- Gosson (Stephen) 113-115, 120, 251
- Gottsched (Johann Christoph) 226, 227
- Gournay (Mlle de) 24
- Granval (Mlle) 185
- Greene (John) 117-121, 123

- Gresset (Jean-Baptiste-Louis) 112
- Grimarest (Jean Léonor Le Gallois, sieur de) 16, 22, 60, 62, 178, 180, 181, 183, 184
- Grimm (Friedrich Melchior) 27, 66-69, 72, 209, 211, 212
- Guéret (Gabriel) 296, 299
- Guerra y Ribera (P. Manuel) 263
- Guzmán (Pedro de) 196, 197, 263
- Hamlet* 80, 85, 180, 185
- Hannetaire (Jean-Nicolas Servandoni, dit d') 27, 28, 32-35, 39, 43-45, 53, 56, 62, 63, 181-185, 187, 188, 210, 215
- Harpagon* 36, 167
- Hayman, Francis 215
- Héliodore 300
- Hercule* 116, 242
- Hercule II, duc de Ferrare 100, 101
- Hérode* 175, 295
- Hérodote 80-82
- Heywood (Thomas) 116-123, 179, 184
- Hill (John) 214
- Hogarth (William) 215-217
- Homère 233
- Horace [Quintus Horatius Flaccus] 103, 144, 226
- Horace [personnage de Corneille] 171, 181
- Horatio* 84, 85
- Hortense* [personnage de La Fontaine] 185
- Huon de Villeneuve 122
- Ingegneri (Angelo) 104-107
- Ireland (John) 216
- Jason de Tralles 238, 240
- Jesús María (José de) 197
- Jésus-Christ 115, 116, 122, 197, 204, 205, 207, 277, 285
- Jocaste* 297
- Jodelet* 44-49
- Jonson (Ben) 183
- Junius (Franciscus) [François Du Jon] 229
- Justinien (empereur) 77-80, 83, 193
- Juvénal 202
- Karlstadt (Andreas) 110
- Kirkman (James-Thomas) 215
- Kleist (Heinrich von) 151-161, 305
- Kyd (Thomas) 117, 119, 238
- La Fontaine (Jean de) 185
- La Harpe (Jean-François de) 70
- La Mesnardière (Hippolyte Jules Pilet de) 31, 236
- La Morlière (Chevalier de) 50
- La Noue (Jean-Baptiste Sauvé, dit) 65, 130, 132
- Lancelot (Claude) 293, 298, 300
- Lanson (Gustave) 125-127
- Laporte (Joseph de) 7, 8, 13, 15, 22, 24, 31-38, 43, 44, 50, 55, 57, 59, 62, 63, 67, 69, 70, 112, 127, 134, 165-168, 171, 173, 175, 179-183, 185, 188-190, 297
- Laujon (Pierre) 168
- Law (William) 111
- Le Cocq 166, 168, 176, 181
- Le Faucheur (Michel) 229
- Le Maistre de Sacy (Antoine) 291
- Le Marcis (Marie) 81
- Le Quesnoy, voir *Duquesnoy*
- Lear* 212
- Lecouvreur (Adrienne Couvreur dite) 125, 177, 185

- Lee (Nathaniel) 179
- Legrand [Le Grand] (Marc-Antoine) 50
- Lekain (Henri-Louis Caïn, dit) 38, 133, 139, 142, 209
- Lemazurier (Pierre-David) 43, 167, 171, 173, 175
- Lipse (Juste) 229
- Locke (John) 74
- Loire (Louis) 29, 31, 33-35, 38, 43
- Lomazzo (Gian Paolo) 117
- Lope de Vega Carpio (Félix) 116, 261, 271, 277, 287, 289
- Louis XIV 42, 65, 68-70, 72, 128, 129, 131, 137
- Louis XV 41, 42, 66, 210
- Louis XVI 42
- Love 183
- Lugo (Juan de) 288, 289
- Lully (Jean-Baptiste) 59
- Macbeth* 80, 144, 210, 214
- Macklin (Charles) 139, 144
- Madeleine (sainte)* 194, 197, 199, 201, 205, 263, 264
- Mallet (abbé) 65
- Manlius Aquilius 232
- Mann (abbé) 112
- Mariana (P. Juan de) 196-199, 201-203, 264
- Marianne (L'Avare)* 167
- Marlowe (Christopher) 85, 86, 123
- Marmontel (Jean-François) 18, 129, 170, 177, 182, 188, 189, 209, 214
- Martial 238
- Marvell (Andrew) 78
- Mascarille* 45
- Massé (Pierre) 118
- Massinger (Philip) 117, 238
- Maupoint 28, 31, 67, 71
- Ménage (Gilles) 22, 25
- Mercier (Louis-Sébastien) 31, 74, 75, 209
- Mérope* 65, 187
- Minturno (Antonio) 264
- Mohun 179
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit) 22, 24, 25, 45, 48, 58-60, 62, 70, 137, 146, 147, 151, 178-181, 183-186, 190, 195
- Mondory (Guillaume Dosgilberts, dit) 55, 56, 165, 175, 176, 179, 184, 191
- Montfleury (Zacharie Jacob, dit) 56, 165, 294-300
- Montaigne (Michel de) 24, 143, 235, 236, 242
- Montéclair (Michel Pignolet de) 31
- Moreno (Jacob Levy) 241
- Mortimer* 85
- Munday (Antony) 110, 111, 113, 120
- Muret (Marc-Antoine) 250
- Nadal (abbé Augustin) 134, 171
- Napoléon 151
- Navarro Castellanos (Gonzalo) 198
- Néron 42, 116, 238, 242, 243
- Nessus* (centaure) 116
- Nicole (Pierre) 194, 195, 206-208, 231, 279, 286, 292, 293
- Ninias* 142
- Northbrooke (John) 111, 120
- Novalis (Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg, dit) 152, 153, 155
- Noverre (Jean Georges) 126, 210, 211
- Edipe* 60, 233, 242
- Oligny (Mille d') 167
- Olivet (abbé d') 299
- Orbecche* 103

- Ordóñez (Alonso) 262
- Oreste* 7, 144, 225, 226, 230, 237, 240, 242, 294-298
- Oronde* (personnage d'*Orbecche*) 102, 103
- Othello* 84, 85
- Ottonelli (Giovan Domenico) 282, 284, 286, 289
- Otway (Thomas) 179
- Pacuvius 63, 231
- Palissot de Montenoy (Charles) 16
- Palitzsch, Peter 227
- Parfait (Claude et François) 28, 31, 173, 175, 191
- Pâris [acteur] 234
- Parisis (abbé) 112
- Parvi 168
- Pellisson (Paul) 299
- Penthée* 238
- Phèdre* 165
- Pigalle (Jean-Baptiste) 139, 143, 146
- Pillot 139
- Pinciano (Alonso López) 264, 265
- Piron (Alexis) 130, 168, 191
- Platon 53, 217, 229-232, 234, 283, 286
- Plotin 233
- Plutarque 54, 56, 61, 99, 226, 228, 238, 245, 247, 252
- Poinsinet (Antoine-Alexandre-Poisson (Raymond) 60, 180
- Polos 62, 139, 144, 225-227, 229-231, 233-242, 301-303, 305
- Polus voir Polos
- Pomponazzi (Pietro) 97
- Ponzoni (Giulio Ponzio) 102, 103
- Préville (Pierre-Louis Dubus, dit) 209, 212
- Procope de Césarée 65, 77-80, 82, 83, 193, 194
- Prynne (William) 112, 115, 116, 120
- Puget de la Serre (Jean) 18
- Quinault (Philippe) 50, 137, 169
- Quinault (Mlle) 127, 132
- Quinault-Dufresne (Abraham-Alexis) 139, 141, 182, 185
- Quintilien 56, 144, 211, 228, 234-236
- Racan (Honorat de Bueil, seigneur de) 24
- Racine (Jean) 44, 57, 70, 134, 177, 179-181, 186, 189, 190, 291-294, 298-300, 305
- Racine (Louis) 130, 180, 181, 184, 186, 299
- Rainolds (John) 110, 111, 120
- Raisin (Mlle) 185
- Rameau (Jean-Philippe) 31
- Rankins (William) 111
- Raucourt (Mlle) 139
- Raynal (abbé Guillaume) 27, 30, 39
- Regnard (Jean-François) 48, 67
- Régulus* 143, 147
- Rémond de Sainte-Albine (Pierre) 33, 139-142, 144, 182, 187, 214
- Rémond de Saint-Mard (Toussaint) 126
- Reynolds (Joshua) 216, 220
- Ribadeneira (Pedro de) 276, 277, 279, 282
- Riccoboni (Antoine-François) 56, 140-142
- Riccoboni (Luigi) 140, 189
- Riccoboni (Marie-Jeanne) 139, 143, 209
- Richard III* 214, 215
- Richelieu (Armand Duplessis-Mornay, cardinal de) 175, 180
- Rizo (Juan Pablo Mártir) 262
- Robinet (Charles) 294, 295

- Robortello (Francesco) 92, 229, 230, 261
 Roscius 56, 179, 181, 185, 215, 234
 Rotrou (Jean de) 61, 63, 116, 238, 278, 284, 285, 287-289
 Rousseau (Jean-Jacques) 16, 17, 55, 147, 189, 209, 249, 254-260
 Rowe (Nicholas) 178, 180, 186
 Ruinart (Theodericus) 288

 Salviati (Cardinal) 101
 Saint-Foix (Germain-François Poullain de) 180
 Saint-Phalier (Francoise-Thérèse Aumerle, dite Mlle de) 180
Saturninus 79
 Schlegel (August Wilhelm) 155
 Schlegel (Friedrich) 152-154, 160
 Scudéry (Georges de) 56, 62, 188, 196, 229, 230, 235, 236, 253, 254, 284
 Sedaine (Michel Jean) 139, 140, 146
 Segni (Bernardino) 92, 261
 Sénèque 228, 239, 240
 Servandoni d'Hannetaire *voir* Hannetaire
Sévère 141
 Sévigné (Marie de Rabutin-Chantal, marquise de) 128, 181
 Shakespeare (William) 79, 80, 84, 85, 178-180, 184-186, 216, 217
 Sidney (Philip) 86, 249, 251-253, 260
 Speroni (Sperone) 97-99
 Sophocle 57, 225, 226, 229, 230, 237, 240, 299
 Stanchi (Michele) 277, 288
 Stanislavski (Constantin) 241
 Sticotti (Michel ou Antonio-Fabio) 140, 214
 Stobée 56, 233
 Strasberg (Lee) 237
 Stubbes (Philip) 119-121
 Suétone 58, 202, 238, 242

 Tallemant des Réaux (Gédéon) 13, 24, 25, 179, 184
Tamora 79, 85
 Tamayo (P. José de) 198, 263
 Tamponet 173, 174
 Teles 233
 Tertullien 194, 196, 201, 202
 Théodora (impératrice) 77-79, 83, 85, 193
 Thomas d'Aquin 194, 203, 268, 292
 Thucydide 21, 80-82
Thyeste 226
 Tieck (Ludwig) 151, 154, 160
 Titon du Tillet (Evrard) 22
 Tournon de la Chapelle 73
Tremblotin 173
 Trissino (Giovan Giorgio) 93-97, 105
 Tristan L'Hermite (François L'Hermite, dit) 55, 175, 295

Ulysse 134, 233

 V... (Mlle) 168, 169
 Vanloo (Carle) 219
 Varillas (Antoine) 78, 112
 Vaucanson (J. de) 18
 Vitellius, empereur 116
 Voisin (abbé Joseph de) 110, 194-196, 204
 Voltaire (François Marie Arouet, dit) 25, 65-70, 72, 125-137, 169, 170, 180, 190, 191, 210, 211, 304
 Vondel (Joost van der) 283, 284, 286

 Wekwerth (Manfred) 227
 Wright (James) 183

BIBLIOGRAPHIE

SOURCE DES ANECDOTES CITÉES ET RECUEILS

- Anecdotes françaises depuis l'établissement de la monarchie jusqu'au règne de Louis XV*, seconde édition corrigée et augmentée, Paris, Vincent, 1768.
- Anecdotes inédites de la fin du XVIII^e siècle*, [J.-F. André et Ant. Serieys], Paris, Monory, an IX [1801].
- Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, par une Société de gens de Lettres, Paris, Babault, Capelle et Renand, Treuttel et Wurtz et Le Normant, 1808.
- BEAUCHAMPS, *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cent soixante et jusques à présent*, Paris, Prault, 1735.
- BRANDES, Johann Christian, *Mémoires de Brandes, auteur et comédien allemand*, Paris, E. Ledoux, 1823.
- CLÉMENT, Pierre, *Les Cinq Années littéraires, ou Lettres de M. Clément sur les ouvrages de littérature qui ont paru dans les Années 1748, 1749, 1750, 1751 & 1752*, La Haye, P. Gosse, 1754 ; Berlin, sous le bon plaisir des souscripteurs, 2 vol., 1755.
- COUSIN D'AVALLON, *Comediana ou Recueil choisi d'anecdotes dramatiques, bons mots des comédiens, et réparties spirituelles, de bonhomie et de naïveté du parterre*, Paris, Marchand, an IX [1801].
- Dictionnaire d'anecdotes, de traits singuliers et caractéristiques, historiettes, bons mots, naïvetés, saillies, réparties ingénieuses, etc.*, Nouvelle édition, Riom, J.-C. Salles, 1817.
- DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien* [1773-1778 ; publ. 1830], dans *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter Paris, Club Français du livre, t. X, 1971.
- GRASSET DE SAINT-SAUVEUR, Jacques, *L'Esprit des ana ou De tout un peu, recueil contenant l'élite des bons mots, ... le tout entremêlé de pensées ingénieuses et philosophiques*, Paris, Barba, an X [1801].
- GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois, *La Vie de M. de Molière*, [Paris, P. Ribou, 1705], éd. G. Mongrédien, Paris, M. Brient, 1955.
- GRIMM, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1877 [rééd. Nendeln/Liechtenstein, Kraus, 1968].
- HANNETAIRE [Jean-Nicolas SERVANDONI, dit d'], *Observations sur l'art du comédien*, Seconde édition, corrigée et augmentée de beaucoup d'anecdotes théâtrales et de plusieurs observations nouvelles, s. l., Aux dépens d'une société typographique, 1774.

- Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*, Paris, Lacombe, 1769.
- Menagiana, sive excerpta ex ore, Aegidii Menagi*, seconde édition, Paris, Florentin et P. Delaulne, 1693.
- LAPORTE, Joseph et CLÉMENT, Jean-Marie Bernard, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 3 vol. ; reprints Genève, Slatkine, 1971.
- LIGNE, Prince de, *Lettres à Eugénie sur les spectacles*, Bruxelles et Paris, Valade, 1774.
- LOIRE, Louis, *Anecdotes de théâtre. Comédiens, comédiennes, bons mots des coulisses et du parterre*, Paris, E. Dentu, coll. « Bibliothèque des curieux », 1875.
- MABLY, Gabriel Bonnot de, *Lettres à Madame la marquise de P*** sur l'opéra*, Paris, Didot, 1741.
- MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres contenant le catalogue [...] avec des anecdotes sur la plupart des Pièces contenues en ce recueil*, Paris, Prault, 1733.
- NOVERRE, Jean Georges, *Lettres sur la Danse*, Vienne, J.-T. de Trattern, 1767.
- PARFAICT, François et Claude, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Amsterdam, Aux dépens de la compagnie, 1735.
- RAYNAL, Guillaume Thomas François, *Anecdotes littéraires*, Paris, Durand et Pissot, 1750.
- RÉMOND DE SAINT-MARD, Toussaint, *Trois Lettres à monsieur D*** sur la naissance et la décadence du goût en France*, appendice aux *Réflexions sur la poésie en général*, La Haye, s. n., 1734 ; reprod. en fac-sim. Genève, Slatkine, 1970.
- Les Spectacles de Paris et de toute la France, ou calendrier historique et chronologique des théâtres*, Paris, Vve Duchesne, 1792.
- TALLEMANT DES RÉAUX, Gédéon, *Historiettes*, éd. A. Adam et G. Delassault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1961, 2 vol.
- TITON DU TILLET, Evrard, *Le Parnasse François* [1723], Paris, J.-B. Coignard fils, 1732.

TEXTES ANCIENS SUR L'ANECDOTE

- Article « Anecdotes », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences et des arts*, Paris, Briasson, 1751, t. I.
- Article « Anecdotes », dans *Dictionnaire de Trévoux* (6^e éd.), Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1771.
- PROCOPE, *Anecdota, ou Histoire secrète de Justinien. Géographie du VI^e siècle et révision de la numismatique d'après le livre de Justinien*, trad. M. Isambert, Paris, Firmin Didot, 1856.
- VARILLAS, Antoine, *Les Anecdotes de Florence ou l'Histoire secrète de la maison de Médicis*, [La Haye, Chez Arnout Leers, 1685] éd. M. Bouvier, Rennes, PUR, 2004.
- VOLTAIRE, article « Ana, anecdotes » des *Questions sur l'Encyclopédie*, éd. Ch. Mervaud, N. Cronk, Oxford, Voltaire Foundation, OCV, n° 38, 2007, t. II, p. 281-322.

VOLTAIRE, « Nouvelles considérations sur l'histoire », dans *La Mérope française, avec quelques petites pièces de littérature*, Paris, chez Prault fils, 1744, p. 109-115.

VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, éd. J. Hellegouarc'h et S. Menant, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche », 2005.

TEXTES ANCIENS SUR LE THÉÂTRE

ANONYME, *Garrick*, Paris, Ph.-D. Pierres, [1784 ?].

ANONYME, *Vie de David Garrick*, Paris, Riche et Michel, 1801.

ARISTOTE, *Poétique*, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

AUBIGNAC, François Hédelin d', *Quatrième dissertation concernant le poème dramatique* [1663], dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980, p. 1533-1539.

AUBIGNAC, François Hédelin d', *La Pratique du théâtre* [1657], éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001.

BOINDIN, Nicolas, *Lettres historiques sur tous les Spectacles de Paris*, Paris, P. Prault, 1719.

CARVALLO, Luis Alfonso de, *El Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece* [1602], éd. A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997.

CAILHAVA DE L'ESTENDOUX, Jean-François, *Essai sur la tradition théâtrale*, Paris, Charles Pougens, 1798.

CAMARGO, P. Ignacio de, *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo* [1689], dans *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, éd. E. Cotareto y Mori, Madrid, Revista de Archivos (1904), rééd. J.L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.

CAMPANELLA, Tommaso, *Poetica*, éd. L. Firpo, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1944.

CASTELVETRO, Lodovico, *La Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, éd. W. Romani, Bari, Laterza, 1978-1979, 2 vol.

CHAPPUZEAU, Samuel, *Le Théâtre français*, Lyon, Mayer, 1674.

[CIBBER, Colley], *An Apology for the Life of Colley Cibber with an historical view of the stage during his own time* [1740], éd. B. R. S. Fone, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1965.

COLLÉ, Charles, *Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, éd. H. Bonhomme, Genève, Slatkine, 1967.

COLLIER, Jeremy, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, 3^e éd., Londres, S. Keble, R. Sare & H. Hindmarsh, 1698.

COLONIA, Dominique de, *De arte rhetorica [...] editio nova*, Lugduni, apud Andream Perisse, 1744 [1718].

- CORNEILLE, Pierre, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon la vraisemblance ou le nécessaire* [1660], dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 3, 1987, p. 142-173.
- COTARELO Y MORI, Emilio, éd., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, 1904, rééd. J. L. Suárez García, Grenade, 1997.
- DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres*, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, t. IV.
- DIDEROT, Denis, « Observations sur une brochure intitulée : *Garrick, ou les Acteurs anglais*. Ouvrage contenant des réflexions sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et le jeu des acteurs. Avec des notes historiques et critiques sur les différents théâtres de Londres et de Paris. Traduit de l'anglais » [1769], dans *Paradoxe sur le comédien*, éd. Jane Mash Dieckmann, Paris, Hermann, 1996.
- DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993.
- DUCLOS, *Mémoire sur l'art de partager l'action théâtrale*, dans *Œuvres complètes*, Paris, 1820-1821 ; Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. VIII, p. 345-372.
- ÉTIENNE Charles-Guillaume et MARTAINVILLE Alphonse, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, an X [1802].
- FERRER, P. Juan, *Tratado de las Comedias en el qual se declara si son licitas, y si hablando en todo rigor sera pecado mortal el representarlas, el verlas, y el consentirlas*, Barcelona, G. Maragarit, 1618.
- FILMER, Edward, *A Defence of Dramatic poetry, being a review of Mr. Collier's View of the Immorality and Profaneness of the Stage*, London, E. Witlock, 1698.
- FLECKNOE, Richard, *A Short discourse of the English stage* [1664], dans *Critical Essays of the 17th Century*, éd. J. E. Spingarn, Oxford, Clarendon Press, 1908, t. II, p. 91-96.
- GARAT, Dominique-Joseph, *Mémoires historiques sur le XVIII^e siècle et sur M. Suard*, Paris, A. Belin, 1821.
- GARRICK, David, *The Letters of David Garrick*, éd. D. M. Little et G. M. Kahrl, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press, 1963.
- GEOFFROY, Julien-Louis, *Cours de littérature dramatique*, Paris, P. Blanchard, 1825.
- GIACOMINI, Lorenzo, *De la purgazione de la tragedia. Discorso fatto da L. G. ne l'Academia degli Alterati nell'anno 1586*, dans B. Weinberg (éd.), *Trattati di poetica et retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1972, t. III.
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Discorso [...] intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, dans Giovan Battista Giraldi Cinthio, *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, éd. S. Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.
- , *Giudizio d'una tragedia di 'Canace e Macareo*, éd. C. Roaf, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1982

- , *Lettera sulla tragedia*, dans B. Weinberg (éd.), *Trattati di poetica et retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1972, t. I
- GOSSON, Stephen, *The Schoole of Abuse*, London, T. Wodcocke, 1579.
- , *Playes confuted in fiue actions prouing that they are not to be suffred in a Christian common weale*, London, T. Gosson, 1582.
- [GREENE, John], *A Refutation of the Apology for Actors*, Londres, T. Langley, 1615.
- GRESSET, Jean-Baptiste-Louis, *Lettre à M... sur la comédie* [1759], dans *Œuvres de M. Gresset*, Londres, E. Kelmarneck, 1765.
- GUZMÁN, P. Pedro de, *Bienes de el honesto trabajo y daños de la ociosidad*, Madrid, G. de Courbes, 1614.
- HEYWOOD, Thomas, *An Apology for Actors. Containing three briefe treatises. 1 Their antiquity. 2 Their ancient dignity. 3 The true use of their quality* [London, N. Okes, 1612], éd. R. H. Perkinson, New York, Scholars' facsimiles & reprints, 1941.
- INGEGNERI, Angelo, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* [1598], éd. M. L. Doglio, Modena, Panini, 1989.
- JESÚS MARÍA, Fr. José de, *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad* [1600], dans *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, éd. E. Cotareto y Mori, Madrid, Revista de Archivos (1904), rééd. J.L. Suárez Garcíá, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- KIRKMAN, James-Thomas, « Histoire abrégée du théâtre anglais », dans *Mémoires sur Garrick et sur Macklin*, Paris, Ponthieu, 1822.
- LA MESNARDIÈRE, Hippolyte-Jules de, *La Poétique* [Paris, A. de Sommaville, 1639] rééd. Genève, Slatkine, 1972.
- LA PLACE, Pierre Antoine de, *Pièces intéressantes et peu connues, pour servir à l'histoire et à la littérature*, Paris, Prault, 1785.
- LAW, William, *The Absolute Unlawfulness of the Stage-entertainment fully demonstrated*, Londres, W. & J. Innys, 1726.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio, *Memorial sobre la representación de comedias, dirigido al rey D. Felipe II* [1598], dans *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, éd. E. Cotareto y Mori, Madrid, Revista de Archivos (1904), rééd. J.L. Suárez Garcíá, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética* [1595], éd. J. Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998 (cité dans *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, éd. E. Cotareto y Mori, Madrid, Revista de Archivos (1904), rééd. J.L. Suárez Garcíá, Granada, Universidad de Granada, 1997).
- LUCIEN de SAMOSATE, XXXII, « *De saltatione* », « De la danse », dans *Œuvres complètes*, trad. É. Chambry, Paris, Garnier frères, s.d. [1934], t. II.
- LUGO, Juan de, *Disputationes scholasticae et morales*, Lugduni, sumpt. haered. P. Prost, P. Borde et L. Arnaud, 1644.
- MANN, abbé Théodore-Augustin, *Le Pour et le Contre les Spectacles*, Mons, C. J. Beugnies, 1782.

- MARIANA, P. Juan de, *Tratado contra los juegos públicos* (1609), éd. J. L. Suárez García, Grenade, Editorial Universidad de Granada, 2004 (cité dans *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, éd. E. Cotareto y Mori, Madrid, Revista de Archivos (1904), rééd. J.L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997).
- MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature* [1787], éd. S. Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* [1773], éd. P. Frantz, Paris, Mercure de France, 1999.
- MORELLET, abbé André, *Mémoires*, Paris, Ladvoat, 1821.
- MUNDAY, Anthony, *A second and third blast of retrait from plaies and theaters [...]*, London, H. Denham, 1580.
- MURPHY, Arthur, *Life of David Garrick*, London, Cadell, 1786 ; *Vie de David Garrick*, trad. J.-É. Fr. Marignié, Paris, Riche et Michel, 1801.
- NAVARRO CASTELLANOS, D. Gonzalo, *Discursos políticos, y morales en cartas apologeticas contra los que defienden el uso de las Comedias Modernas... Segunda parte* [1682], dans *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, éd. E. Cotareto y Mori, Madrid, Revista de Archivos (1904), rééd. J.L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- NICOLE, Pierre, *Traité de la comédie* [1667-1678] *et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. L. Thirouin, Paris, Champion, 1998.
- NORTHBROOKE, John, *Spiritus est vicarius Christi in terra. A Treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterluds with other idle pastimes &c. commonly used on the Sabbath day, are reprov'd by the authoritie of the word of God and auncient writers*, London, H. Bynneman, ca 1577.
- NORTHCOTE, James, *Memoirs of the Life of Sir Joshua Reynolds*, London, Henry Colburn, 1813-1815.
- Observations sur une comédie de Molière, intitulée « Le Festin de Pierre »* [1665], dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1972, p. 1199-1230.
- OTTONELLI, Giovan Domenico, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, Florence, Luca Franceschini et Alessandro Logi ou Gio. Antonio Bonardi, 1646-1655, 5 vol., t. IV, *L'Ammonitioni a' Recitanti, per avisare ogni Christiano a moderarsi da gli eccessi nel recitare. Sono divise in tre brevi trattati, cioè il primo intorno a' Recitanti, il secondo intorno al comico Beltrame, et al suo libro, il terzo intorno a' ciarlantani*, 1652.
- PARISIS, Abbé, *Questions importantes sur la comédie de nos jours*, Valenciennes, J. B. Henry, 1789.
- PRYNNE, William, *Histrion-Mastix. The Players Scourge; or, Actors Tragædie, divided into two parts. Wherein it is largely evidenced by divers arguments [...] that popular stageplayes [...] are sinfull, heathenish, lewde, ungodly spectacles, etc.*, London, M. Sparke, 1633.

- RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, *Le Comédien*, Paris, 1747, cité dans *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, éd. S. Chaouche, Paris, Champion, 2005.
- RACINE, Louis, *Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine* [1747], dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1999, p. 1114-1205.
- RAINOLDS, John, *Th'overthrow of stage-plays [...]*, Middelburg, R. Schilders, 1599.
- RANKINS, William, *A Mirrour of Monsters, wherein is ... described the ... vices ... caused by the ... sight of Playes*, London, I.C. for T.H., 1587.
- RICCOBONI, Luigi, *Pensées sur la déclamation*, Paris, Briasson, 1738.
- RICCOBONI, Antoine-François, *L'Art du théâtre à Madame ****, Paris, C.-F. Simon et Giffart fils, 1750.
- ROUSSEAU, Jean-Baptiste, « Lettre à Riccoboni », dans Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, Paris, André Cailleau, 1730 ; reprint Turin, Bottega d'Erasmus, 1968, p. XVII-XLVIII.
- ROWE, Nicholas, « Some Account of the Life &c. Of Mr. William Shakespeare », dans *The Works of Mr. William Shakespeare*, London, J. Tonson, 1709, p. 1-12.
- SCUDÉRY, Georges de, *L'Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639.
- SCHLEGEL, Friedrich, *1794-1802 Seine prosaische Jugendschriften*, éd. J. Minor, Wien, Carl Konegen, 1882, 2 vol.
- SIDNEY, Sir Philip, *An Apologie for Poetrie* [1595], éd. Edward Arber, New York, AMS Press, 1869 ; 1966, coll. « English reprints », t. 1, n° 4.
- SPERONI, Sperone, *Canace e scritti in sua difesa*, éd. C. Roaf, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1982.
- TAMAYO, P. José, *El Mostrador de la vida humana por el curso de las edades* [1678], Madrid, J. G. Infançon, 1679 (cité dans *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, éd. E. Cotareto y Mori, Madrid, Revista de Archivos (1904), rééd. J.L. Suárez Garcíá, Granada, Universidad de Granada, 1997.)
- TERTULLIEN, *Les Spectacles. De spectaculis*, éd. M. Turcan, Paris, Les Éditions du Cerf, « Sources chrétiennes », 1986.
- TOURNON DE LA CHAPELLE, Alex, *L'Art du comédien vu dans ses principes* [1782], dans *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, éd. cit.
- TRISSINO, Giovan Giorgio, *La Quinta e Sesta divisione della Poetica*, dans B. Weinberg, *Trattati di poetica et retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1972, t. II.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [1609], Madrid, CSIC, 1971.
- VOISIN, abbé Joseph de, *La Défense du Traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles, ou la Réfutation d'un livre intitulé : Dissertation sur la condamnation des théâtres*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1671.
- VOLTAIRE, « Art dramatique », dans *Questions sur l'Encyclopédie* [1770], *Œuvres complètes*, éd. L. Moland, Paris, Garnier Frères, 1879-1885, t. XVII.

- , *Correspondance*, éd. Th. Besterman, additions et corrections par F. Deloffre, index par M. Léturmy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, 13 vol.
- WEINBERG, Bernard (éd.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 4 vol., 1970-1974.
- WRIGHT, James, *Historia Histrionica. An Historical Account of the English stage; showing the Ancient Uses, Improvement, and Perfection of Dramatic Representations, in this Nation. In a Dialogue, of Plays and Players*, London, William Haws, 1699, dans *A Select Collection of Old English Plays*, éd. W. Carew Hazlitt, London, Reeves and Turner, 1876, t. XV, p. 399-431.

THÉORIE DE L'ANECDOTE (OUVRAGES MODERNES)

326

- Anecdotes, faits-divers, contes, nouvelles, 1700-1820*, actes du colloque d'Exeter, dir. M. Cook et M.-E. Plagnol-Diéval, Bern, Peter Lang, 2000.
- « Les Anecdotes dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », dir. M.-M. Fragonard et G. Schrenk, *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, n° 16, Paris, Champion, 2005.
- BARTHES, Roland, « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 188-197.
- BULLARD, Rebecca, *The Politics of Disclosure, 1674-1725: Secret History Narratives*, London, Pickering and Chatto, 2009.
- CHAUUCHE, Sabine, *La Scène en contrechamp. Anecdotes françaises et tradition de jeu au siècle des Lumières*, Paris, Champion, 2005.
- CHAUUCHE, Sabine, « Le spectateur dans la lorgnette des anecdotiers : fait divers ou fait théâtral ? », *British Journal of Eighteenth Century Studies*, numéro spécial dirigé par J. Golder et J. Dunkley, 32, 4, 2009, p. 515-527.
- FINEMAN, Joel, « The History of the Anecdote: Fiction and Fiction », dans *The New Historicism*, dir. H. Aram Veveser, New York, Routledge, 1989, p. 49-76.
- HUGLO, Marie-Pascale, *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Le Griot éditeur, coll. « L'univers des discours », 1997.
- KOZA-THIBAUT, Nicole, *Entre le roman et l'histoire : l'esthétique de l'anecdote au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat, Lille III, 1986.
- LÉONI, Sylviane, « Expérience sensible et pensée abstraite dans le *Nouvel essai sur le genre dramatique* de Mercier », dans *Théories théâtrales*, Paris, Champion, 2009.
- LUONI, Flavio, « Récit, exemple, dialogue », *Poétique*, n° 74, avril 1988, p. 211-232.
- MARCHAND, Sophie, « Mythologies de l'effet pathétique au XVIII^e siècle : nature et enjeux de l'efficacité dramatique dans le discours commun », *Littératures classiques*, n° 62, 2007, p. 259-271.
- , « Pour une approche culturelle du répertoire : la lorgnette anecdotique », dans *Le Théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire*, dir. M. Poirson, Desjonquères, 2008, p. 213-223.

- , « Voltaire et son théâtre au miroir des anecdotes dramatiques », *Ceuvres et critiques*, XXXIII, 2, « Le théâtre de Voltaire », dir. R. Goulbourne, 2008, p. 47-60.
- , « Le métier d’anecdotier : l’inscription des recueils d’anecdotes dans le champ littéraire », dans *Écrire en mineur au XVIII^e siècle : un art de la tension ?*, dir. Ch. Bahier-Porte et R. Jomand-Baudry, Paris, Desjonquères, 2009, p. 264-276.
- , « D’une historiographie des querelles à une mythographie de la crise : enjeux de la querelle dans les anecdotes dramatiques du XVIII^e siècle », dans *Les Querelles dramatiques en France à l’âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, dir. E. Hénin, Louvain/Paris/Walpole, Peeters, 2010.
- , « Anecdotes dramatiques et historiographie du théâtre au XVIII^e siècle », dans *Les Arts de la scène à l’épreuve de l’histoire : les objets et les méthodes de l’historiographie*, dir. R. Martin et M. Nordera, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 123-137.
- , « L’espace de l’événement ou le théâtre des anecdotes dramatiques » dans *La Scène, la salle et les coulisses dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, dir. P. Frantz et T. Wynn, Paris, PUPS, 2011, p. 279-299.
- MONTANDON, Alain (dir.), *L’Anecdote*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 1988, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de lettres et sciences humaines de l’Université Blaise-Pascal, 1990.
- NEUREUTER, Hans Peter, « Zur Theorie der Anekdote », *Jahrbuch des freien Hochstifts*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1973.
- SCHÄFER, R., *Die Anekdote: Theorie-Analyse-Didaktik*, München, Oldenbourg Verlag, 1982.
- VIALLETON, Jean-Yves, « À propos de la mort “tragique” de Montfleury : la poésie dramatique entre illusion prosaïque et folie poétique », *Littératures classiques*, n° 44, 2002, p. 215-237.
- WHITE, Hayden, *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore/London, John Hopkins University Press, 1987.
- WHITE, Hayden, « The historical text as Literary artifact », *Clio: a Journal of Literature, History, and the Philosophy of History*, Indiana Univ-Purdue Univ., Fort Wayne, n° III, vol. 3, juin 1974.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
François Lecercle	7

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIES ET FRONTIÈRES DE L'ANECDOTE

La cristallisation narrative comme embrayeur de signification dans le récit anecdotique	
Karine Abiven	13
Le sens de l'anecdote	
Sophie Marchand	27
La mise en scène de soi et du texte au miroir des anecdotes dramatiques : théorie subreptice ou « théâtral » insolite ?	
Sabine Chaouche	41
Les anecdotes sur le comédien classique : pour une approche comparative	
Jean-Yves Vialleton	53
L'anecdote et le théâtre au XVIII ^e siècle : la partie et le tout	
Sylviane Léoni	65
Politique de l'anecdote, ou l'histoire secrète dans le théâtre élisabéthain	
Yan Brailowsky	77

DEUXIÈME PARTIE

PRATIQUES ET USAGES DE L'ANECDOTE DRAMATIQUE

L'anecdote dans la théorie dramatique de la Renaissance italienne	
Patrizia de Capitani	91
Décontextualisation et réversibilité :	
l'anecdote dans la polémique anglaise sur le théâtre (1570-1630)	
François Lecercle	109
Les lettres de Voltaire sur les spectacles :	
théorie et pratique subreptices au fil de la correspondance	
Renaud Bret-Vitoz	125

De la théorie au roman :	
les anecdotes dans le <i>Paradoxe sur le comédien</i>	
Pierre Frantz	139
Valeur allégorique de l'anecdote : Kleist et le théâtre de marionnettes	
Bernard Franco.....	151

TROISIÈME PARTIE

TOPIQUE DE L'ANECDOTE : LES ACTEURS

330

Appréhender les rapports entre réel et fiction à partir de quelques anecdotes sur les acteurs	
Zoé Schweitzer.....	165
Les rapports entre auteurs et acteurs dans les anecdotes françaises et anglaises : un laboratoire théorique pour l'art du comédien	
Véronique Lochert.....	177
Théâtres de la concupiscence. Anecdotes d'actrices et de spectatrices dans les polémiques sur le théâtre	
Clotilde Thouret	193
Le comédien et le peintre : les anecdotes consacrées à David Garrick, théorisation ludique de l'imitation scénique	
Laurence Marie	209

QUATRIÈME PARTIE

ÉTUDES DE CAS

Polos et l'urne d'Électre : paradoxes sur le comédien	
Guillaume Navaud	225
Les larmes d'Alexandre de Phères prouvent-elles l'utilité morale du théâtre ?	
Adrien Walfard	245
De la controverse sur le théâtre à la réflexion sur l'illusion dramatique : l'anecdote du mari trompé dans <i>El cisne de Apolo</i> de Luis Alfonso de Carvallo (1602)	
Anne Teulade.....	261
L'anecdote de saint Genest : pour une hagiographie du théâtre	
Enrica Zanin.....	275
Le danger de la tragédie ou la légende de Racine carriériste	
Hirotaka Ogura.....	291
Postface	
Sophie Marchand	301

Index des pièces.....	309
Index nominum (auteurs, acteurs, personnages).....	311
Bibliographie	319
Table des matières	329

Si les anecdotes dramatiques ont très vite conquis une place considérable dans les poétiques, les histoires du théâtre et les doxographies, si elles font, à partir du XVIII^e siècle, l'objet de compilations autonomes, c'est qu'elles ne sont pas purement anecdotiques : elles sont la manifestation d'une théorie subreptice – qui excède parfois l'intentionnalité de celui qui la rapporte. Qu'elles soient isolées ou insérées dans un réseau de fragments narratifs sur la vie théâtrale ou la biographie des agents du spectacle, elles disent quelque chose sur le théâtre, autrement que ne le font les traités. Que nous enseignent-elles, précisément ? Sur quoi et selon quelles modalités ? En quoi leur forme spécifique permet-elle un renouvellement des questionnements théoriques ? Quels rapports entretiennent-elles avec les discours dogmatiques contemporains ou antérieurs ? Peuvent-elles révéler quelque chose qui, jusque-là, demeurerait impensé, voire impensable ? Ce sont ces questions qui sont abordées, à partir d'un corpus d'anecdotes allant de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle et emprunté à toutes les traditions européennes.

Illustration de couverture : Jean-Baptiste Coulon (fl. 1695-1735), *Le Roman comique : Déplorable succès de la tragédie d'« Hérode »*, huile sur toile, ca 1711, Le Mans, musée de Tessé © Giraudon/The Bridgeman Art Library.

ISBN 978-2-64050-809-0	SODIS	
	F386139	
9 782840 508090	20 €	