

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.

DEUXIÈME PARTIE

**Pratiques et usages
de l'anecdote dramatique**

L'ANECDOTE DANS LA THÉORIE DRAMATIQUE DE LA RENAISSANCE ITALIENNE

Patrizia de Capitani
Université de Grenoble-III

La théorie dramatique élaborée en Italie pendant la Renaissance a rarement une forme et une place spécifiques. Il s'agit globalement d'un *corpus* hétéroclite qui comprend des traités, des dialogues et des pièces liminaires accompagnant un texte dramatique, ces dernières pouvant prendre la forme du prologue, de la dédicace ou de la lettre à un personnage éminent du monde de la culture ou de la politique. Quant aux écrits théoriques proprement dits, même s'il leur arrive de faire l'objet d'une publication autonome, ils se trouvent le plus souvent à l'intérieur d'ouvrages concernant la poésie ou la rhétorique. D'après nos sondages, certes circonscrits, les anecdotes sont extrêmement rares, pour ne pas dire inexistantes, dans les pièces liminaires accompagnant l'abondante production de comédies régulières de la Renaissance italienne¹. On en trouve en revanche quelques-unes à l'intérieur d'écrits théoriques et, ce qui est intéressant pour nous, dans des textes de nature critique et polémique, pour ou contre certaines œuvres dramatiques, qui font écho au succès ou à l'insuccès d'une représentation.

Un aspect important à ne pas perdre de vue est la valeur fondamentalement éthique qu'on attribue à la littérature à la Renaissance. On recherche alors un enseignement moral, même dans la comédie la plus licencieuse. En cela le *xvi^e* siècle est largement tributaire du Moyen Âge chrétien. Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du siècle, après l'édition et la traduction en italien de la *Poétique* d'Aristote, qu'on reconnaît à la littérature une vocation esthétique autonome, sans que cela remette pour autant en cause sa finalité

¹ Nous avons sondé une quarantaine de pièces liminaires – prologues, « arguments », dédicaces – de comédies italiennes du *xvi^e* siècle sans y trouver d'anecdotes. Dans ces textes liminaires, la place est essentiellement faite à des observations d'ordre programmatique (originalité par rapport aux modèles de l'Antiquité, choix d'ordre linguistique et formel, etc.) ; la brièveté de ces textes explique peut-être l'absence d'anecdotes.

morale². Finalité morale qui reprend le dessus, par rapport au *delectare* spécifique à l'œuvre littéraire, avec la Contre-Réforme. Ces éléments nous amènent à nous demander s'il existait au xvi^e siècle un terrain favorable au développement de l'anecdote dans les écrits sur l'art dramatique. La réponse à cette question est subordonnée à une définition de l'anecdote, ou plutôt, à l'explicitation de ce qu'on entend par anecdote, en Italie, dans les écrits critiques sur le théâtre. Car le propre de l'anecdote, selon une étude consacrée à ce sujet, c'est d'être du domaine du particulier, de l'individualité, de la curiosité, ce qui implique une certaine brièveté, un art du trait, un rapport marqué avec l'oralité et surtout l'expérience directe du fait raconté³. Or, c'est justement ce dernier élément qui fait défaut dans certaines des digressions narratives présentes dans les écrits dramatiques de la Renaissance italienne. Les auteurs ressentent parfois le besoin de rendre plus vivants et concrets leurs écrits théoriques par l'introduction de courts récits, mais ceux-ci sont rarement puisés dans leurs expériences personnelles. Que la théorie dramatique de la Renaissance italienne ne soit pas aisée à lire, on le savait, mais sans doute savait-on moins que dans ce *corpus* se démarquent, pour leur lisibilité justement, les écrits qui comportent des anecdotes. Le recours à ces dernières est révélateur de la capacité qu'ont les auteurs de prendre une certaine distance par rapport au sérieux de la matière traitée ; il est surtout le signe évident d'un souci du public. On entend donc rendre compte dans les pages qui suivent essentiellement du parcours d'une forme, l'anecdote dramatique, dont la présence est sporadique dans les écrits sur le théâtre du xvi^e siècle. Aussi avons-nous été amenée à considérer des digressions qui semblent tenir plus de la divagation érudite ou du bon mot que de l'anecdote proprement dite. C'est par leur truchement que, petit à petit, se dessine l'anecdote dans ces écrits théoriques. Par anecdote, nous entendons donc toute digression, sous la forme d'un bref récit, voire d'une simple réplique, par rapport au discours principal. Celle-ci est généralement, quoique pas toujours, marquée par des formules introductives qui font appel à l'action de se souvenir. S'il s'agit là d'une définition minimaliste, n'oublions pas le caractère pionnier de la théorie dramatique qui voit la lumière justement au xvi^e siècle en Italie, à la suite d'une abondante production pour la scène. Étant

2 Nous rappelons qu'en 1548 parut le premier commentaire intégral de la *Poétique* d'Aristote dû à Robortello (*Francisci Robortelli[...] In librum Aristotelis de Poetica explanationes*, Florentiae, In officina Laurentii Torrentini) et que la première traduction en italien, par Bernardino Segni, fut publiée en 1549 ; voir Bernard Weinberg (éd.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 4 vol., 1970-1974, t. II, p. 653.

3 Dany Hadjadj, « L'anecdote au péril des dictionnaires », dans *L'Anecdote*. Actes du colloque de Clermont-Ferrand (1988) présentés par A. Montandon, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de lettres et sciences humaines de l'université Blaise-Pascal, 1990, p. 18.

donné la nouveauté de la théorie critique elle-même, on comprend mieux les difficultés des auteurs à intégrer dans leurs écrits sérieux une forme aussi ouverte et peu littéraire que l'est l'anecdote. Se dégage-t-il une évolution dans leur nombre et leur nature tout au long du XVI^e siècle ? Nous considérerons d'abord deux types de courtes digressions narratives, respectivement le « bon mot » et l'anecdote de source érudite, sachant que le côté spirituel et l'origine érudite peuvent être associés dans un même récit. Ce seraient là comme des ébauches préparatoires à l'éclosion de la forme qui nous intéresse. Dans le dernier volet de notre étude, nous examinerons les anecdotes proprement dites, c'est-à-dire comportant l'élément de l'autopsie, qui en est une composante essentielle⁴.

VERS L'ANECDOTE : LES BONS MOTS ET LES DIGRESSIONS DE SOURCE ÉRUDITE

Les théoriciens italiens recourent volontiers à ce que nous définissons comme des anecdotes, mais qui sont plutôt des bons mots servant à élucider la très synthétique définition du comique de la *Poétique* d'Aristote. Lorsque le trait d'esprit constitue le point d'orgue d'un court récit introduit par une formule digressive, nous sommes très proches de l'anecdote. Les exemples suivants vont permettre d'élucider ce point de vue.

Nous savons que, d'après Aristote, le comique est une forme de laideur qui ne procure ni souffrance ni dommage à celui qui la subit⁵. Partant de ce concept aristotélicien, Giovan Giorgio Trissino, dans sa *Quinta e sesta divisione della Poetica* rédigée avant 1550, année de sa mort, et publiée en 1562, rappelle qu'en matière comique il faut considérer deux sortes de laideur, la corporelle et la morale. Ainsi, affirme-t-il, pour présenter efficacement le premier type de laideur il est bon non seulement d'en parler, mais aussi de la montrer. L'intérêt de cette dernière technique est illustré par une anecdote empruntée à Cicéron. Dans le *De oratore* (II, 266), il est dit en effet que Crassus lança à Helvius Mancina : « Je vais maintenant te montrer qui tu es » (« *Ora ti mostrerò chi tu sei* »), lui indiquant promptement « un bouclier cimbre de Marius suspendu au-dessus d'une boutique, sur lequel était sculpté le visage laid et tordu d'un Français qui ressemblait tout à fait au visage de Mancina, ce qui fit rire l'assistance » (« *uno scudo cimbrico di Mario sopra una bottega, nel quale era scolpito il viso di un*

4 Voir Geneviève Demerson, « Histoire et histoires chez Ammien Marcellin », dans *L'Anecdote*, *op. cit.*, p. 75.

5 « La comédie est [...] une imitation d'hommes sans grande vertu – non qu'elle traite du vice dans sa totalité, puisque le comique n'est qu'une partie du laid. Le comique tient en effet à un défaut et à une laideur qui n'entraînent ni douleur ni dommage » (Aristote, *Poétique*, éd. M. Magnien, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche classique », 1990, p. 91.

Francese brutto e storto che simigliava proprio la faccia di Mancia; onde ognuno prese a ridere »)⁶. L'anecdote cicéronienne qui associe une trouvaille spirituelle et un récit d'origine antique est censée expliciter l'idée aristotélicienne que, pour faire rire, la laideur physique, non seulement ne doit pas être grave, mais doit aussi être montrée avec « *qualche urbanità* »⁷, ce qui en revanche est un ajout de Trissino.

94

Cette idée d'« *urbanità* » dans la présentation de la laideur revient dans une autre anecdote de Trissino, encore axée sur un mot d'esprit mais plus originale puisque fondée sur un fait de l'époque dont le théoricien a eu connaissance. Cette fois-ci, néanmoins, la laideur n'est pas d'ordre physique, mais intellectuel. Le critique rapporte le mot d'esprit du « très facétieux chevalier » (« *facetissimo cavalliero* ») Bartolomeo Pagello, visant la naïveté d'un certain Messer Lionardo da Porto qui prétendait qu'on pouvait éviter la grêle dans la région de Vicence en plaçant des bombardes sur les sommets au-dessus desquels s'accumulaient les nuages porteurs de grêle, afin que leur tir les dissipe et éloigne ainsi la menace. Et Pagello de se moquer de Messer Lionardo en faisant semblant de lui donner de l'argent pour que ce dernier consente à dire que l'invention de ce beau remède revenait à Pagello et non à lui. Ce bon mot suscite le rire, car, observe Trissino, son auteur « avec urbanité dévoila la laideur du remède proposé sans pour autant le critiquer » (« *con tale urbanità scoperse la bruttezza di quel rimedio senza altrimenti riprenderlo* »), l'urbanité consistant en « quelque chose de bref, d'aigu et de rapide, tout à fait adapté aux situations comiques » (« *è cosa brieve, acuta, e veloce, et attissima ai sali e ai ridiculi* »)⁸. Il est intéressant d'observer que le terme *urbanità* revient dans le livre II du *Courtisan* de Castiglione consacré à la définition et à l'illustration des *facezie*, autrement dit de ce qui fait rire⁹. L'urbanité est pour les interlocuteurs du dialogue de Castiglione une manière agréable et spirituelle de raconter une histoire ou des faits.

Nous retrouvons la notion d'urbanité dans deux anecdotes très proches des précédentes en vue d'illustrer le type de comique le mieux adapté à la comédie régulière, sauf qu'ici le cadre narratif a disparu et que l'anecdote coïncide

6 G. G. Trissino, *La Quinta e Sesta divisione*, dans B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica*, éd. cit., t. II, p. 71 ; sauf indication contraire, nous traduisons.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 72.

9 « [Certains] racontent et expriment de si bonne grâce et si plaisamment une chose qui leur sera advenue, qu'ils auront vue ou entendue, qu'ils la mettent devant les yeux par le geste et la parole et la font pour ainsi dire toucher du doigt ; et cette manière, puisque nous n'avons pas un autre mot, se pourra appeler "festivité" ou "urbanité" » (Baldassar Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Gérard Lebovici, 1987, livre II, chap. XLIII, p. 162).

avec le mot d'esprit lui-même. Trissino cite en effet la réponse spirituelle que le « *pievano Arlotto* » fit à une jeune fille trop fière et sûre de sa beauté¹⁰, puis le sonnet qu'un certain Antonio Alemani écrivit pour taquiner avec humour et légèreté l'indifférence d'un ami à ses malheurs¹¹. Ces deux répliques spirituelles rappellent un autre type de *facezia* encore présentée dans le livre II du *Courtisan* et consistant « seulement dans les mots prompts et subtils [...] et dans les paroles mordantes » qui ne semblent pas avoir « de la grâce s'ils ne piquent un peu »¹². Par ces exemples, Trissino établit une relation implicite entre l'anecdote et le livre II du célèbre dialogue de Castiglione où il est dit de quoi et comment il faut rire lorsqu'on appartient à la fine fleur de la société de l'époque. Ce lien que le critique tisse entre l'anecdote et le *Courtisan* n'est-il pas une façon de montrer, de manière plus ou moins consciente, la noblesse et l'intérêt d'une forme qui en est à ses débuts dans la critique renaissante mais promise à un brillant avenir ?

D'autres théoriciens ont utilisé des anecdotes pour faire l'apologie de la comédie et du comique. Giovan Battista Giraldi Cinthio (ou Cinzio), dramaturge et théoricien de Ferrare, auteur d'importants écrits sur le théâtre et le roman, rapporte ainsi la réponse spirituelle d'un homme de lettres, Bartolomeo Cavalcanti, à « un jeune homme de la haute aristocratie » (« *un gran signore di giovane età* ») qui voulut atteindre celui-ci par une allusion dont la portée nous échappe en partie. Bartolomeo Cavalcanti, se trouvant un jour dans une salle où étaient exposées de très belles peintures, en vit une représentant « une jeune fille peinte d'une main de maître, les parties arrière relevées » (« *una v<ergine> dipinta con ma<estrevole> mano, la quale <havea> le parti di dietro rilevate* »). Le jeune aristocrate, se tournant alors vers Cavalcanti, lâcha : « — Seigneur Bartholameo, voici la comète » (« — *<ecco,> messer Bartholameo, colà la cometa* »). Et celui-ci, piqué sur le vif, de lui rétorquer « très vivement » (« *prontissimamente* ») : « — Monseigneur, les comètes apparaissent pour les grands seigneurs comme vous, non pour les pauvres gentilshommes exilés tels que moi » (« — *compaiono, Signore, le comete per gli gran Signori pari a voi,*

10 « ARLOTTO. – Voici une très belle dame. / JEUNE FILLE. – Je ne peux pas dire la même chose de vous. / A. – Bien sûr que si, pour peu que vous acceptiez de dire un mensonge sur moi comme je viens de le dire sur vous » (« A. – *Questa è una bellissima donna. / J. F. – Io non posso già dir così di voi. / A. – Sì, bene, quando voi volessi dire una bugia di me come io la ho detta di voi* ») (G. G. Trissino, *La Quinta e Sesta*, dans B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica...*, éd. cit., t. II, p. 73). Le « *pievano Arlotto* » est un personnage qui a réellement existé ; il s'agit du Florentin Arlotto Mainardi (1396-1484), qui nous a laissé un recueil de facéties intitulé *Motti e facezie del Pievano Arlotto*.

11 *Ibid.*, p. 71.

12 Baldassar Castiglione, *Le Livre du Courtisan*, éd. cit., II, XLIII.

non <per i po>veri et fuoriusciti gentilhuomini come son io)¹³. Cette anecdote facétieuse exige, pour être comprise, la connaissance du contexte social et littéraire de Giraldi¹⁴. Contentons-nous de signaler que Giraldi l'introduit pour offrir, sur la lancée de Castiglione et de Trissino, le modèle d'un rire à la fois convenable et intelligent. Le mot d'esprit de Cavalcanti montre d'un côté qu'on peut rire « d'une chose non convenable mais exprimée sous le voile de paroles honnêtes » (« *di cosa disdicevole detta sotto il velo di oneste parole* »), c'est-à-dire avec cette urbanité si bien décrite dans le livre II du *Courtisan*. D'un autre côté, il souligne qu'il n'est mot d'esprit que s'il est la réaction immédiate et spontanée à la situation qui l'a provoqué, autrement dit s'il possède ce caractère mordant et piquant déjà relevé chez Castiglione. En poussant jusqu'au bout le raisonnement implicite dans son anecdote, Giraldi conclut que la convenance, la pertinence et la rapidité, qui sont à la base du bon mot de Cavalcanti, sont également les qualités indispensables du comique¹⁵.

96

Les anecdotes que nous venons de citer contribuent à la définition de la nature du comique adapté à la comédie régulière. Il ressort de ces anecdotes que la comédie ne doit pas produire un rire franc dépourvu d'implications intellectuelles ou morales, bien au contraire. Le rire, exemple particulier de punition accablant le personnage vicieux, doit induire le spectateur à ne pas commettre la même erreur. C'est en effet par le rire que s'exerce la fonction cathartique de la comédie, comparable à celle de la tragédie. Il existe néanmoins une contradiction entre le type de rire admis par ces théoriciens et le but cathartique visé. Ce rire qu'ils déplorent parce qu'il est provoqué « par des moyens obscènes, grossiers, voire impertinents, par des actes, des mots malhonnêtes [...] et d'autres façons non convenables, plus dignes d'ivrognes, de taverniers et de personnes infâmes que d'actions

13 *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. par S. Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, p. 311. Les signes < > indiquent l'intégration d'ajouts manuscrits par Giraldi lui-même. Le 23 mars 1563, Giraldi (1504-1573) s'adressait à l'éditeur et libraire florentin Baccio Tinghi pour une nouvelle édition de ses *Discorsi intorno al comporre de' romanzi, delle comedie e delle tragedie*, dont l'*editio princeps* avait paru à Venise chez Giolito en 1554. Cette nouvelle édition des *Discorsi* ne vit jamais le jour, mais il nous reste la preuve d'une minutieuse révision du texte de la main de Giraldi lui-même dans un exemplaire de l'édition de 1554 conservé à la Bibliothèque municipale Ariostea de Ferrare. C'est cet exemplaire que Susanna Villari publie pour la première fois et que, sauf indication contraire, nous citons.

14 Bartolomeo Cavalcanti (1503-1562), après une intense activité diplomatique au service de Florence, sa ville natale, dut s'exiler après l'assassinat du duc Alexandre en 1537 et il resta loin de Florence jusqu'à sa mort survenue en 1562 à Padoue ; il a rédigé un important traité, la *Retorica*, en sept volumes qui parut à Venise en 1559.

15 *Discorso [...] intorno al comporre*, éd. cit., p. 311 : « [le rire] *vi de[er] venire col decoro, non cercat[o], non mendicat[o], non affettat[o], non tratt[o]ci con le funi, ma come nasc[a] dalla cosa istessa, con tal destrezza et con sì gentil modo, che pai[a] natural[e]* ».

honorables »¹⁶, a toutes les chances d'avoir, par sa violence même, une haute puissance purificatrice.

Les exemples cités suggèrent l'influence indirectement exercée par *Le Livre du Courtisan*, notamment par sa partie consacrée aux *facezie*, sur l'élaboration de la notion d'anecdote et sur la définition de sa fonction dans la théorie comique du XVI^e siècle en Italie. L'anecdote facétieuse doit alléger l'exposé théorique à l'instar du mot d'esprit ou de l'histoire agréablement racontée dans le cadre de la conversation de la société aristocratique. Le comique des anecdotes spirituelles dans les œuvres de critique littéraire est celui-là même qu'apprécie cette société très particulière.

Les exemples que nous allons maintenant examiner, tous tirés d'une source livresque, ne se trouvent pas dans des écrits théoriques, mais dans des œuvres polémiques qui font écho à la représentation d'une pièce, le plus souvent une tragédie.

Pour respecter la chronologie, commençons par quelques écrits polémiques autour de la tragédie *Canace* de Sperone Speroni, personnalité éminente de l'*Accademia degli Infiammati* de Padoue et élève du philosophe rationaliste Pietro Pomponazzi. Speroni fit représenter sa tragédie en 1542. Cette représentation lui attira de nombreuses critiques autant pour le sujet de la pièce, jugé contraire à la morale (un inceste entre un frère et une sœur), que pour la forme. Les critiques les plus virulentes sont contenues dans le *Giudizio d'una tragedia di 'Canace e Macareo'*, ouvrage anonyme daté du 1^{er} juillet 1543, mais en réalité plus tardif. La critique s'accorde aujourd'hui majoritairement à attribuer le *Giudizio* au théoricien Giovan Battista Giraldi Cinthio¹⁷.

Speroni répondit aux attaques du *Giudizio* par une *Apologia contra il Giudicio della Canace* et par d'autres écrits brefs et souvent fragmentaires dont un cycle de leçons qu'il tint à l'*Accademia degli Elevati*. Speroni non seulement réagit avec retard aux attaques contre la *Canace*, mais il n'acheva pas non plus l'*Apologia*¹⁸. Ajoutons que dans ce dernier ouvrage, la défense de la *Canace* est prononcée

16 *Ibid.* : « con modi sconci e sozzi, con cose impertinenti, con atti et parole dishoneste [...], et con altre non convenevoli maniere, degne più tosto di ubbriachi e di tavernieri e d'infami persone, che di lodevoli attioni ».

17 Le *Giudizio* fut composé par Giraldi entre 1545 et 1549. Il se présente sous forme de dialogue animé par un Florentin qui n'est rien d'autre que Bartolomeo Cavalcanti. Parmi les autres interlocuteurs ont été identifiés avec certitude Gian Giorgio Trissino, le philosophe de Bologne Lodovico Boccadiferro ; plus incertaine est en revanche l'identification du jeune narrateur avec Francesco Sansovino, fils de l'architecte Jacopo. Voir Sperone Speroni, *Canace e scritti in sua difesa*, et Giambattista Giraldi Cinzio, *Scritti contro la Canace: Giudizio ed Epistola latina*, éd. C. Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, p. XXIX-XXXVII.

18 D'après Christina Roaf, la rédaction de l'*Apologia* occupa Speroni entre 1552 et 1555, tandis que les leçons à l'*Accademia degli Elevati* sont de 1558, voir *Canace e scritti in sua difesa*, éd. cit., p. XXXVII-XXXVIII.

par un tiers, soi-disant ami de l'auteur, sous lequel se cache Speroni lui-même. Ce n'est toutefois pas dans l'*Apologia*, mais plutôt dans les quelques écrits consacrés à la *Canace* que nous avons repéré des éléments intéressants pour notre recherche.

98

Une première anecdote de source antique se trouve au début du texte qui introduit le cycle de leçons destiné à défendre la *Canace* que Speroni donna à l'*Accademia degli Elevati* entre le 9 et le 27 décembre 1558. L'anecdote parle du philosophe grec Cratès, pauvre et laid, qu'Ipparchia, jeune fille belle et riche, est décidée à épouser. Voulant la dissuader d'accomplir un tel pas, le philosophe va jusqu'à se déshabiller devant elle pour lui montrer sa difformité¹⁹. Par cette anecdote, Speroni veut tout d'abord saluer le courage et l'autonomie d'esprit des *Accademici Elevati* qui ont décidé de mettre en scène sa *Canace* en bravant les critiques. Il flatte ces Académiciens en les comparant à Ipparchia, parce que, comme elle, ils ont su aller au-delà des apparences non conventionnelles de sa tragédie pour en saisir les mérites profonds. Speroni attaque ensuite indirectement l'auteur du *Giudizio*, en insinuant qu'il est doté d'un piètre esprit critique et ne sait pas évaluer à sa juste portée la nouveauté de sa *Canace*, embûche qu'ont su éviter les *Accademici Elevati*. Mais Speroni flatte encore davantage son public par l'origine antique de son anecdote. Cratès fut en effet disciple du philosophe cynique Diogène de Sinope, et l'anecdote d'Ipparchia qui le concerne provient d'Apulée et de Diogène Laërce²⁰. On imagine aisément la satisfaction de ces Académiciens qui, bravant le froid et les festivités de Noël, si les dates des leçons sont justes, sont venus écouter Speroni qui les récompensait en les comparant à de nobles personnages d'une Antiquité admirée sans conditions.

Dans les autres textes consacrés par Speroni à la défense de sa tragédie, il n'y a pas d'anecdote à proprement parler. La seule exception, et encore, se trouve dans un court fragment de texte, vraisemblablement retranché de l'*Apologia*. Il y est question d'un débat entre Speroni et d'autres personnes au sujet de l'identité de l'auteur du *Giudizio*. Les interlocuteurs condamnent tous son anonymat en le considérant comme une marque de lâcheté. Un « jeune et honnête gentilhomme très cultivé » participant à la discussion observe toutefois que dans ce type d'ouvrages fielleux la signature est inutile, l'identité de l'auteur transparaissant directement de la nature de l'œuvre.

19 *Sommari et Fragmenti di Lezioni in difesa della Canace recitate nella Accademia degli Elevati in Padova*, dans Sperone Speroni, *Opere*, Venezia, D. Occhi, 1740, 5 vol., t. IV, p. 163 : « — Or vedi Ipparchia, che io sono ancor gobbo, vuoimi così fatto ? al quale ella, che forse più l'animo del filosofo amava, che il corpo, rispose, che quale egli era se lo volea per marito ; il che vedendo il filosofo, acconsentì al voler della donna, poiché con tutti i suoi mancamenti ella se ne compiaceva ».

20 Sur l'origine de l'anecdote de Cratès et Ipparchia, voir Sperone Speroni, *Canace e scritti*, éd. cit., p. 246, n. 1.

Et pour éclaircir son point de vue, le gentilhomme rappelle que certains sculpteurs de l'Antiquité ne signaient pas leurs œuvres, mais laissaient, en guise de signature, une marque qui les représentait et qui pouvait être tantôt un lézard, tantôt une grenouille. En partant donc de la piètre qualité du *Giudizio*, il est facile de remonter à son auteur qui, d'après le jeune gentilhomme, devait être quelqu'un de la carrure du « *fante di frate Cipolla* ». Sachant que le « laquais de frère Cipolla », héros de l'une des plus fameuses nouvelles de Boccace (*Decameron* VI, 10), était d'une bêtise proverbiale, voilà que le gentilhomme, de manière élégante et légère, résout la question de l'identité de l'auteur du *Giudizio*, dénonce en même temps sa médiocrité et sa malveillance et fait indirectement l'éloge de Speroni et de ses admirateurs²¹. Il est vrai que les anecdotes sont rares dans les écrits de Speroni sur la *Canace*. À la critique subtile et détournée de l'anecdote, Speroni préfère le plus souvent l'attaque frontale, comme le montre la décharge d'insultes qu'essuie, à la fin du fragment déjà cité, l'auteur du *Giudizio* qualifié de « médisant, impudent, jaloux, agaçant, détracteur, prétentieux, arrogant, ignorant, étourdi et tout à fait mal élevé » (« *maldicente, impudente, invidioso, fastidioso, detrattore, ostentatore, arrogante, ignorante, smemorato e costumato oltre modo* »)²². Dans ces textes fragmentaires de Speroni, l'anecdote élucide moins une théorie sous-jacente aux débats critiques de l'époque qu'elle n'offre un intéressant aperçu du climat de tension et de rivalité régnant dans une petite communauté savante des années 1550.

Les exemples qui suivent illustrent les bienfaits de la catharsis. Un auteur de la fin du xv^e siècle, Lorenzo Giacomini, emprunte deux anecdotes, respectivement à Aristote et à Plutarque, pour en rendre compte. Selon Giacomini, Aristote évoque dans la *Rhétorique* (II, 1380b8-1380b12) un certain Philocrate qui ne réagit pas aux injures et à la haine populaire. Interrogé sur son comportement par un ami, il répondit qu'il attendait le moment propice pour réagir, c'est-à-dire qu'un autre fût condamné « puisqu'ils seront plus dociles après avoir défoulé leur colère contre quelqu'un d'autre » (« *perché si faranno mansueti, dopo l'aver consumato l'ira contro un altro* »), ce qui de fait arriva²³. Plutarque, de son côté, raconte qu'Athènes échappa à la fureur d'Alexandre parce que celui-ci défoula d'abord sa colère contre Thèbes (*Vie d'Alexandre*, chap. XI). Ainsi, « après avoir pris et détruit Thèbes et assouvi sa fureur sur cette misérable ville par de nombreux incendies et tueries, [Alexandre] s'abstint de plus

21 Sperone Speroni, *Chi sia l'autore della Invettiva. Fragmento*, dans *Opere*, éd. cit., t. IV, p. 224.

22 *Ibid.*, p. 224-225.

23 Lorenzo Giacomini, *De la purgazione de la tragedia. Discorso fatto da L. G. ne l'Academia degli Alterati nell'anno 1586*, dans B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica...*, éd. cit., t. III, p. 366.

grands massacres et destructions »²⁴. Par ces deux anecdotes, Giacomini essaie d'établir un rapport entre le soulagement apporté par les pleurs, versés à la suite d'une représentation tragique, et celui qui fait suite à l'assouvissement d'une vengeance. Même si la comparaison de Giacomini est un peu maladroite, son but est évident : montrer l'utilité psychologique et sociale de la tragédie qui détourne les hommes du crime et du mal grâce à la représentation qu'elle en donne sur la scène.

100

D'après ces quelques exemples, il semblerait que l'anecdote de source érudite soit privilégiée pour illustrer des aspects essentiels de la tragédie qui vont des sujets à choisir jusqu'à l'effet que le spectacle doit produire sur le public. En ce qui concerne ce dernier point, les critiques insistent sur la valeur morale et par conséquent sociale de la catharsis. C'est qu'ils étaient convaincus de l'efficacité pédagogique du spectacle théâtral. Il faut également souligner la présence de ce type d'anecdote dans les débats polémiques, probablement parce que la caution de la source antique donne plus de poids aux thèses qu'elle est censée expliquer. De toute façon, l'anecdote de source érudite est recyclée et interprétée avec davantage d'autonomie dans les écrits à visée ouvertement polémique que dans les écrits simplement critiques où anecdote et commentaire sont repris tels quels de leur source sans le moindre effort d'originalité.

LES ANECDOTES PROPREMENT DITES

Les anecdotes proprement dites ne sont pas d'origine livresque comme les précédentes, mais se fondent sur une expérience vécue, souvent partagée entre le théoricien et son interlocuteur. La majorité d'entre elles concerne le genre tragique.

Commençons par des anecdotes figurant dans des textes critiques de Giovan Battista Giralaldi Cinzio, auteur déjà rencontré, et qui concernent directement son activité dramatique. Entre 1541 et 1543, Giralaldi écrit et fit représenter l'*Orbecche*, sa tragédie la plus fameuse qui eut trois représentations à Ferrare dans la seule année 1541, la *Didone*, la *Cleopatra* et l'*Altile*, l'une des premières tragi-comédies, sinon la première en Italie. La *Didone* est précédée d'une *Lettera sulla tragedia* adressée par Giralaldi au duc de Ferrare Hercule II et datée de 1543. La *Lettera* contient la réponse à sept objections qui furent faites à la *Didone* sur des sujets divers dont le nombre excessif de personnages et la division de la tragédie en actes et en scènes, alors que dans la tragédie grecque la scansion de l'action tragique était marquée par l'intervention du chœur. Giralaldi répond à

²⁴ *Ibid.* p. 367 : « presa e distrutta Tebe, saziata l'ira sopra quella misera città per le tante occisioni et incendi [Alexandre] si astenne poi da maggior stragi e da maggiori ruine ».

ces dernières critiques par deux anecdotes analogues quant à leur structure et à leur contenu. Celles-ci font d'entrée de jeu appel à l'expérience que l'illustre interlocuteur du théoricien, c'est-à-dire le duc Hercule II, a des spectacles dramatiques²⁵. Dans chacune il est ensuite question de l'ennui éprouvé par les spectateurs face à la représentation de pièces respectueuses des règles que Giralaldi lui-même n'hésita pas à transgresser. La première anecdote relate en effet l'ennui d'un public choisi, les « révérendissimes cardinaux Salviati et Ravenna », lors d'une représentation de l'*Orbecche* selon le « *modo greco* », autrement dit avec des chœurs à la place de la plus moderne division en actes et en scènes originellement choisie par Giralaldi. Cet « usage grec », suggéré par un érudit grec au service du cardinal Salviati, fut si peu apprécié par le public qu'il demanda « que le dimanche suivant la pièce soit représentée selon la modalité premièrement prévue par l'auteur »²⁶. L'autre anecdote ressemble à la précédente, sauf qu'elle concerne le peu d'intérêt suscité par une comédie « représentée avec seulement cinq interlocuteurs » et qui fut menée au dénouement avec maintes difficultés, « les spectateurs étant très agacés par le fait de voir et d'écouter toujours les mêmes personnages »²⁷. Giralaldi réagit ici à la critique selon laquelle sa *Didone* comportait un nombre excessif de personnages. Par-delà leur contenu spécifique, ces anecdotes de Giralaldi révèlent tout d'abord l'intérêt que les plus hautes autorités de la cour de Ferrare portaient au théâtre à l'époque d'Hercule II, lui-même invoqué comme garant par le dramaturge attaqué. Cet intérêt pour le théâtre à Ferrare est confirmé par le climat d'experimentalisme diffus qui émerge de l'anecdote montrant deux illustres prélats directement intéressés par des questions de théorie et de mise en scène. Enfin, les deux anecdotes révèlent l'attention prioritaire que Giralaldi accorde au public, dont la satisfaction est bien plus importante à ses yeux que le respect de règles abstraites.

C'est toutefois dans le *Discorso [...] intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, déjà mentionné, que les anecdotes reviennent le plus souvent sous la plume de Giralaldi²⁸. Elles y relèvent de deux grandes catégories : la première

25 Giovambattista Giralaldi Cinzio, *Lettera sulla tragedia*, dans B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica...*, éd. cit., t. 1, p. 480-481.

26 *Ibid.*, p. 480 : « *che la seguente dominica [la comédie] di nuovo si rappresentasse secondo l'usanza prima* ».

27 *Ibid.*, p. 482 : « *rimanendo infastiditi gli spettatori dall'aver sempre le medesime persone negli occhi e nelli orecchi* ».

28 Le *Discorso [...] intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* porte la date du 20 avril 1543 et il est donc contemporain de ses tragédies. Giralaldi attendit toutefois 1554 pour le publier. On pensa autrefois que Giralaldi avait volontairement anticipé la date de la rédaction. Actuellement, on croit plus volontiers que la date de 1543 correspond à la première rédaction du *Discorso*, date que Giralaldi, inquiet que d'autres puissent s'approprier ses idées, a tenu à marquer. Voir G. B. Giralaldi, *Discorsi*, éd. cit., p. XII-XIII.

concerne des aspects extra-littéraires, comme la durée de la pièce et le jeu des acteurs, tandis que la seconde a trait à la qualité du texte dramatique, à son sujet, à l'émotion que celui-ci suscite et à des questions de langue et d'expression.

À la première catégorie se rattachent deux anecdotes. Comme la première traite encore la question à peine évoquée de la durée du spectacle, nous n'y reviendrons pas. La seconde, en revanche, touche un tout autre aspect et mérite d'être rapportée. Très soucieux du public, Giraldi ne peut pas être insensible aux problèmes d'interprétation. Il déclare ouvertement que la qualité du texte dramatique est secondaire par rapport à l'interprétation. Un bon interprète peut en effet parvenir à faire oublier la médiocrité d'un texte, alors qu'un bon texte n'a aucune force s'il n'est pas valorisé par un bon acteur. Pour Giraldi, le bon acteur est celui qui parvient, par la force de sa voix et de ses gestes, à rendre les discours vivants. C'est à ce propos qu'il cite une brève anecdote dont le héros est le fameux acteur et régisseur Sebastiano Clarignano da Montefalco²⁹. Celui-ci possède au plus haut degré, selon Giraldi, la capacité d'insuffler la vie aux personnages, comme en témoigne son interprétation du rôle du messager dans l'*Orbecche*. De cette interprétation et de l'émotion qu'elle a suscitée auprès des spectateurs, Giraldi lui-même garde un souvenir durable, ainsi que l'atteste son témoignage livré dans ce bref récit :

Il me semble sentir encore la terre trembler sous mes pieds, comme je crus la sentir trembler lorsqu'il [Montefalco] joua le rôle du messager en suscitant une telle horreur chez le public que ce dernier, par l'horreur et la compassion qu'il éprouva grâce à cette interprétation, resta comme abasourdi³⁰.

Dans cette anecdote revient très clairement l'idée chère à l'auteur que l'approbation du public, surtout de cette partie du public constitué des principales autorités de la cour, est plus importante que celle des doctes.

La deuxième catégorie d'anecdotes figurant dans le *Discorso* concerne, comme nous l'avons anticipé, des aspects spécifiques du texte dramatique que Giraldi aborde toujours en ayant à l'esprit ses propres œuvres, notamment l'*Orbecche*. Le théoricien et dramaturge rappelle ce qui arriva lors d'une représentation de cette tragédie. Giulio Ponzio Ponzoni, destinataire du *Discorso*, parvint en jouant le rôle d'Oronte à faire pleurer sa bien-aimée comme jamais cela ne

²⁹ Montefalco avait joué dans la *Cassaria* (1508) et dans la *Lena* (1529) de l'Arioste.

³⁰ G. B. Giraldi, *Discorsi*, éd. cit., p. 307 : « *Mi pare di sentirmi anchora tremare la terra sotto a' piedi, come mi parve di sentirla allhora ch'egli rappresentò quel messo con tanto horrore di ognuno, che parve che, per l'horror et la compassione ch'egli indusse negli animi degli spettatori, tutti rimanessero come attoniti* ».

lui arriva dans la vie réelle, « lors de vos vraies querelles »³¹. Cette anecdote, en apparence semblable à la précédente, ne vise pas l'habileté de l'interprète mais tout autre chose comme on le comprend en lisant le commentaire qui l'accompagne. Giraldi entend, grâce à elle, montrer l'aptitude de sa tragédie d'horreur à susciter de fortes émotions capables de déclencher la catharsis. L'anecdote prouve, d'une part, que le dramaturge a bien fait de bâtir sa tragédie sur un sujet non historique, et de l'autre souligne l'efficacité du recours aux effets d'horreur dont il a été pour ainsi dire l'inventeur. Aristote et Horace, poursuit Giraldi pour donner plus de poids à son argumentaire, n'ont-ils pas respectivement dit que, parmi les sujets historiques, « les moins connus sont les plus agréables et les plus efficaces » (« *le meno conosciute sono più grate et più efficaci* »)³² et que « ce qu'on raconte touche beaucoup moins les esprits que ce qu'on montre » (« *molto più pigramente movono li animi le cose che si odono che quelle che si vedono* »)³³ ?

Si cette anecdote veut montrer la validité du sujet de l'*Orbecche*, celle qui suit traite un autre aspect essentiel du texte théâtral. Lors d'une représentation de cette tragédie, l'interprète jouant le rôle-titre tomba raide par terre en reconnaissant les traits de son Oronte bien aimé dans la tête coupée qu'on lui présenta. Et Giraldi de préciser qu'il ne s'agissait pas d'un évanouissement simulé, mais d'un vrai malaise dû à l'émotion dont fut également victime un jeune étranger se trouvant au milieu du public³⁴. L'anecdote est censée illustrer la nécessité, prônée par Aristote, d'établir un lien logique entre la péripétie et la reconnaissance. Celle-ci étant « le fait d'apprendre ce qu'on ignorait auparavant » (« *venire in cognitione di quello che prima non si sapeva* »), pour être vraiment crédible et efficace, doit être précédée d'une péripétie, d'une action « comportant morts, tourments, blessures et d'autres manières suscitant l'horreur et la compassion » (« *sono attioni con morti, con tormenti con ferite et con altri simili modi convenevoli all'orrore et alla compassione* »)³⁵. Comme d'habitude, nous remarquons un écart entre l'anecdote et l'explication théorique qui l'accompagne. Le bref récit révèle l'émotion suscitée par une certaine scène de l'*Orbecche*, mais Giraldi, critique et homme de théâtre, fait appel à l'autorité d'Aristote pour donner plus de poids à ses choix.

31 *Ibid.*, p. 218 ; nous citons tout le passage concernant l'émotion suscitée par le jeu de Ponzoni : « *Et voi tra gli altri lo vi sapete, messer Giulio, che nel rappresentare che faceste Oronte, vedeste tra l'altre ancho le lagrime di colei che tanto amate, qualunque volta la sorte vostra piagneste nella finta persona, le quali mai non poteste vedere nelle vostre vere querele* ».

32 *Ibid.*, p. 241.

33 *Ibid.*, p. 217.

34 *Ibid.*, p. 268-269. Le rôle féminin d'Orbecche était joué par le jeune Flaminio Ariosto, qui mourut assassiné en 1543, tandis que celui d'Oronte était joué par Giulio Ponzio Ponzoni, dédicataire, avec le dramaturge Ercole Bentivoglio, du *Discorso* de Giraldi.

35 *Ibid.*, p. 268.

Une dernière anecdote tirée du *Discorso* permettra de mieux saisir le sens aigu que Giraldi a du théâtre, par-delà son intérêt direct pour la forme tragique. En fait, le commentaire qui la suit est plus intéressant que l'anecdote elle-même. Celle-ci concerne un jeune Sicilien qui, instruit par un mauvais maître, avait pris l'habitude de s'exprimer d'une manière prolix, alambiquée, totalement incompréhensible. C'est là le prétexte choisi par Giraldi pour dire que cette « manière vicieuse de parler » (« *vitioso parlare* ») est généralement à éviter, mais qu'il faut absolument la proscrire « de l'échange théâtral qui doit être dépouillé, clair, pur, bref, dépourvu de tout maquillage verbal vicieux et blâmable » (« *[il] parlare a vicenda [...] vuole essere nudo, chiaro, puro, et, per dir breve, senza questo sconcio et biasimevole liscio* »)³⁶. Dans le *corpus* que nous avons examiné, Giraldi est le seul à avoir souligné avec autant de clarté l'importance de la langue dans le discours théâtral. En ce qui concerne plus précisément l'usage que Giraldi fait de l'anecdote, ce dernier exemple confirme ce que les précédents avaient déjà montré. Pour l'auteur et théoricien italien, l'anecdote n'est pas une fin en soi, mais plutôt un prétexte pour introduire et peut-être rendre plus digestes les analyses de ses pièces. Comme chez tous les dramaturges de son époque, sa préoccupation est de montrer que celles-ci sont conformes aux préceptes de l'Antiquité. Néanmoins, le fait qu'il recoure à l'anecdote plus souvent que d'autres théoriciens de son époque prouve un réel souci de sa part de mieux communiquer avec ses lecteurs. L'usage de l'anecdote va donc chez lui de pair avec sa conception précise de la spécificité du fait théâtral, impliquant l'association étroite entre texte, spectacle et réception. Cette conception est une marque incontestable de sa vision moderne et novatrice du théâtre et l'usage d'anecdotes dans ses écrits est en quelque sorte la marque de fabrique de cette approche pragmatique et novatrice du théâtre.

Il faut attendre la fin du xvi^e siècle pour trouver une œuvre de théorie dramatique où l'anecdote ait une place importante et une fonction critique réelle. Il s'agit de *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* d'Angelo Ingegneri, qui parut en 1598 à Ferrare. Cet ouvrage se distingue par plusieurs éléments nouveaux. Tout d'abord, à la différence de ceux de la plupart de ses prédécesseurs, il n'affiche pas d'intention polémique, son but étant de s'interroger sur les textes et les spectacles dramatiques. Ensuite, encore plus nettement que Giraldi, l'auteur s'intéresse exclusivement au spectacle et à sa réception, aussi cet ouvrage est-il le seul parmi ceux que nous avons examinés dont les anecdotes proviennent de l'expérience personnelle qu'Ingegneri a

³⁶ *Ibid.*, p. 300.

du théâtre en tant que spectateur et critique, comme l'attestent d'ailleurs ses formules introductives, toutes axées sur le souvenir des spectacles vus³⁷.

Ingegneri part de l'idée que tout dramaturge, pour produire un bon texte de théâtre, doit se mettre à la place du spectateur, ce qui lui permet d'éviter certaines erreurs. Ses anecdotes visent donc les défauts susceptibles de produire un mauvais spectacle et d'ennuyer le public. Ainsi, dans une première anecdote, il enregistre la réaction excédée d'un spectateur qui, face à un monologue trop long, « s'écria en tenant à voix haute les propos suivants : – Cela suffit. Assez. Nous le savons, nous avons déjà tout vu » (« *proruppe ad alta voce in queste parole : – Non più. Basta. Il sappiamo, abbiamo veduto ogni cosa* »)³⁸. Par ce court récit, le critique stigmatise un travers récurrent chez les dramaturges de la Renaissance, leur tendance à transformer les monologues en des morceaux de poésie lyrique qui ralentissent le cours de l'action en suscitant l'ennui chez le spectateur. Les monologues, selon Ingegneri, ne doivent intervenir que lorsqu'ils sont effectivement nécessaires dans « les lieux vraisemblablement dévolus aux effusions amoureuses » (« *luoghi verisimilmente affettuosi et appassionati* »)³⁹.

Une deuxième anecdote, toujours empruntée à son expérience de spectateur, concerne la représentation d'une tragédie de Sophonisbe en vers impliquant d'innombrables changements de lieux. Ingegneri proscrit cette organisation de l'espace dramatique non pas en raison de sa non-conformité à la règle de l'unité de lieu, mais parce qu'elle rend le spectacle fragmentaire, décousu et donc très difficile à suivre pour le public⁴⁰. Il nous semble que cette anecdote révèle moins l'insouciance d'Ingegneri vis-à-vis d'une règle dramatique précise que sa volonté, érigée en principe, de soumettre la règle à l'épreuve des faits. Seuls ceux-ci peuvent en effet confirmer ou infirmer l'efficacité d'une théorie. Cette interprétation est validée par une autre anecdote où il est question d'un dramaturge ayant l'habitude de faire intervenir sur scène un personnage de reine « qui reste une heure sur le plateau sans parler ni écouter ce que les autres disent, ne sachant rien faire qui ait quelque grâce ou vraisemblance » (« *una reina [che] se ne stia un'ora in palco senza parlare, né meno ascoltare altri che favelli, non sapendosi intanto ciò ch'ella potesse fare ch'avesse garbo e verisimiglianza* »)⁴¹. Le dramaturge ne sachant que dire à qui lui reproche de laisser sur scène des acteurs désœuvrés, répond qu'il avait le droit d'agir comme cela dès lors qu'« il n'y avait

37 Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, éd. M. L. Doglio, Modena, Panini, 1989, *passim*.

38 *Ibid.*, p. 14.

39 *Ibid.*, p. 15.

40 Il ne s'agit pas de la célèbre *Sophonisba* de Trissino, mais d'une œuvre de Galeotto del Carretto que celui-ci envoya à Isabella d'Este en mars 1502 ; voir A. Ingegneri, *Della poesia...*, éd. cit., p. 17.

41 *Ibid.*, p. 18.

aucun précepte qui s'opposait à cette pratique » (« *disse che bastava a lui che non vi fosse precetto in contrario* »)⁴². Cette anecdote, scellée par la réponse incongrue du dramaturge contesté, confirme bien la profonde conviction d'Ingegneri selon laquelle la règle dramatique n'est pas une justification ou un parti pris, mais avant tout un outil dramatique au service du dramaturge.

106

Si les exemples que nous venons de citer étaient axés sur les erreurs à éviter lors de la mise en scène d'un spectacle, dans le dernier que nous rapportons sont en revanche signalés tous ces éléments qui, d'après Ingegneri, contribuent à la réalisation d'une bonne représentation. L'anecdote porte sur la représentation de l'*Œdipe* donnée en 1584 au *Teatro Olimpico* de Vicence qui emporta l'adhésion du public par la qualité de la réalisation scénique. Les *Accademici Olimpici*, organisateurs de ce beau spectacle, réussirent, selon Ingegneri, le pari de faire intervenir sur les planches plusieurs personnages simultanément en les faisant tous participer à l'action. En effet, continue le critique, « les interlocuteurs n'étaient pas plus de neuf, mais à côté des protagonistes intervinrent aussi le chœur et d'autres personnes toutes dûment déguisées, en tout cent huit » (« *avvegna che gl'interlocutori non fossero più di nove, nientedimeno le persone vestite che v'intravvennero in compagnia dei personaggi principali e per fare il coro, arrivarono in cento e otto* »)⁴³. Le théoricien poursuit son récit en relatant l'admiration de certains grands seigneurs face à la beauté des costumes : ils leur semblèrent si beaux qu'ils « voulurent les regarder de près » à la fin du spectacle, « ne pouvant croire qu'ils ne valussent pas un trésor » (« *cercarono di mirargli da presso, non potendo essi credere che non valessero un tesoro* »)⁴⁴. Il termine son anecdote en rappelant la brillante trouvaille du régisseur pour faire sortir de scène tout ce monde avec ordre et élégance, et consistant à « avoir disposé le sol du plateau en carreaux de marbre de différentes couleurs, ce qui était du plus bel effet à la vue » (« *avendo [...] compartito il pavimento del palco a foggia di marmi di diversi colori, che rendevano pur anco vaghezza grande alla vista* »)⁴⁵. À travers cette anecdote, Ingegneri souligne la complexe alchimie qui est à la base d'un spectacle réussi. On se souvient que peu avant il avait proscrit le recours à la pluralité de lieux en tant que source de confusion, alors qu'ici il semble dire l'exact contraire en approuvant le choix des Académiciens de Vicence qui ont laissé agir simultanément sur scène plusieurs acteurs. En fait, la contradiction n'est qu'apparente, la leçon implicite dans l'anecdote étant toujours que le dramaturge, lorsqu'il réalise un spectacle, doit se laisser guider par les exigences de la pratique, autrement dit par son sens du spectacle s'appuyant sur le décor,

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*, p. 29.

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*

le jeu, les costumes. Et pour ce faire, il peut être tantôt avantageux de se plier à la norme, tantôt de l'ignorer comme le montre cette dernière anecdote, le critère ultime qui doit guider l'homme de théâtre étant la satisfaction du public.

La fréquence, la nature et l'usage des anecdotes dans *Della poesia rappresentativa* illustrent la profonde transformation qu'a subie cette forme dans sa nature, sa fonction et sa signification par rapport aux témoignages d'époque antérieure que nous avons examinés. Chez Ingegneri, l'anecdote n'est plus accompagnée, comme chez Giraldi, d'une référence à l'Antiquité ou d'un commentaire érudit, elle vaut pour elle-même. Le critique explique peu ou prou l'anecdote, car il estime que ce court récit relatant une expérience est suffisamment parlant et n'a pas besoin de gloses particulières, le lecteur pouvant tirer tout seul ses propres conclusions. Dans *Della poesia rappresentativa*, l'anecdote atteint ce degré de maturité et d'autonomie qu'elle n'avait pas dans les écrits précédents où elle servait essentiellement de faire valoir à des contenus théoriques ou polémiques.

Même si le recours à l'anecdote tient essentiellement au tempérament de l'auteur ainsi qu'à la nature de sa contribution, discours, traité, dialogue ou épître, le corpus théorique analysé permet d'affirmer qu'en Italie, au XVI^e siècle, l'anecdote acquiert une physionomie précise et de plus en plus proche de celle que nous lui reconnaissons depuis le XVIII^e siècle, son âge d'or. Quant à sa nature, la composante spirituelle, ou du moins brillante, piquante, paraît essentielle surtout aux auteurs de la première moitié du XVI^e siècle soucieux de montrer sa parenté avec la *facezia* dont la définition et la fonction ont été précisément établies dans *Le Livre du Courtisan* de Castiglione. L'anecdote a-t-elle contribué à enrichir la théorie dramatique de la Renaissance ? Ici aussi il faut bien avoir à l'esprit la nature des écrits où elle figure. Dans les textes polémiques, l'anecdote est utilisée essentiellement pour discréditer l'adversaire. Au premier degré, elle dévoile des susceptibilités, des tempéraments, nous révélant aussi l'ambiance érudite des académies de province. Plus sérieusement, ce type d'anecdote polémique offre un miroir des principales préoccupations critiques de l'époque et notamment de l'intérêt primordial que revêtait la notion de catharsis tragique. Dans les écrits non polémiques, il est évident que l'anecdote contribue fortement à une meilleure compréhension et communication des idées. Mais un autre aspect mérite d'être souligné. Chez Giraldi, et surtout chez Ingegneri, l'usage de l'anecdote marque, sinon la naissance d'un nouveau courant critique, du moins celle d'un nouveau discours, parallèle à celui de la critique érudite traditionnelle mais qui prend ses distances vis-à-vis d'elle. Ce discours vise d'une part à affirmer l'autonomie de la pratique dramatique par rapport aux normes théoriques et, de l'autre, à faire sortir la critique dramatique du cercle restreint des doctes en la faisant parler également au public non spécialisé et

mondain des amateurs de spectacles. L'anecdote, avec son caractère concret, précis et vivant, contribue donc autant à valoriser la nature du texte théâtral, fait moins pour être lu que pour être représenté, qu'à rendre plus accessible la critique. Cette dernière contribution, en particulier, permet d'élargir le débat sur l'œuvre dramatique à ce public non spécialisé mais cultivé qui voulait de plus en plus avoir son mot à dire sur des spectacles que souvent il finançait. Autrement dit, en Italie dès la première moitié du xvi^e siècle, et notamment au sein ou autour de ces associations culturelles que sont les Académies, on trouve des témoignages significatifs de ce discours critique « mondain » qu'on fait généralement débiter au xvii^e siècle en France avec l'ouverture des premiers salons. Il est évident que l'éclosion de ce discours est à mettre en relation avec le caractère éminemment social des Académies. Si les anecdotes ne forment pas un *corpus* parallèle et souterrain par rapport aux notions théoriques ouvertement débattues, il est incontestable qu'elles ont joué un rôle essentiel dans la naissance et le développement d'un nouveau discours critique ainsi que dans la valorisation de la spécificité du texte dramatique.

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 aristotélien, 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'Indiscrete (L')*, Destouches 35
- Andromaque*, Racine 34, 44, 182, 188, 294, 295, 296, 298
- Aréthuse*, Campra 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
- Bruëys (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
- Oronte* (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 Mirrou 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 », *Œuvres 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, demeurait 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.