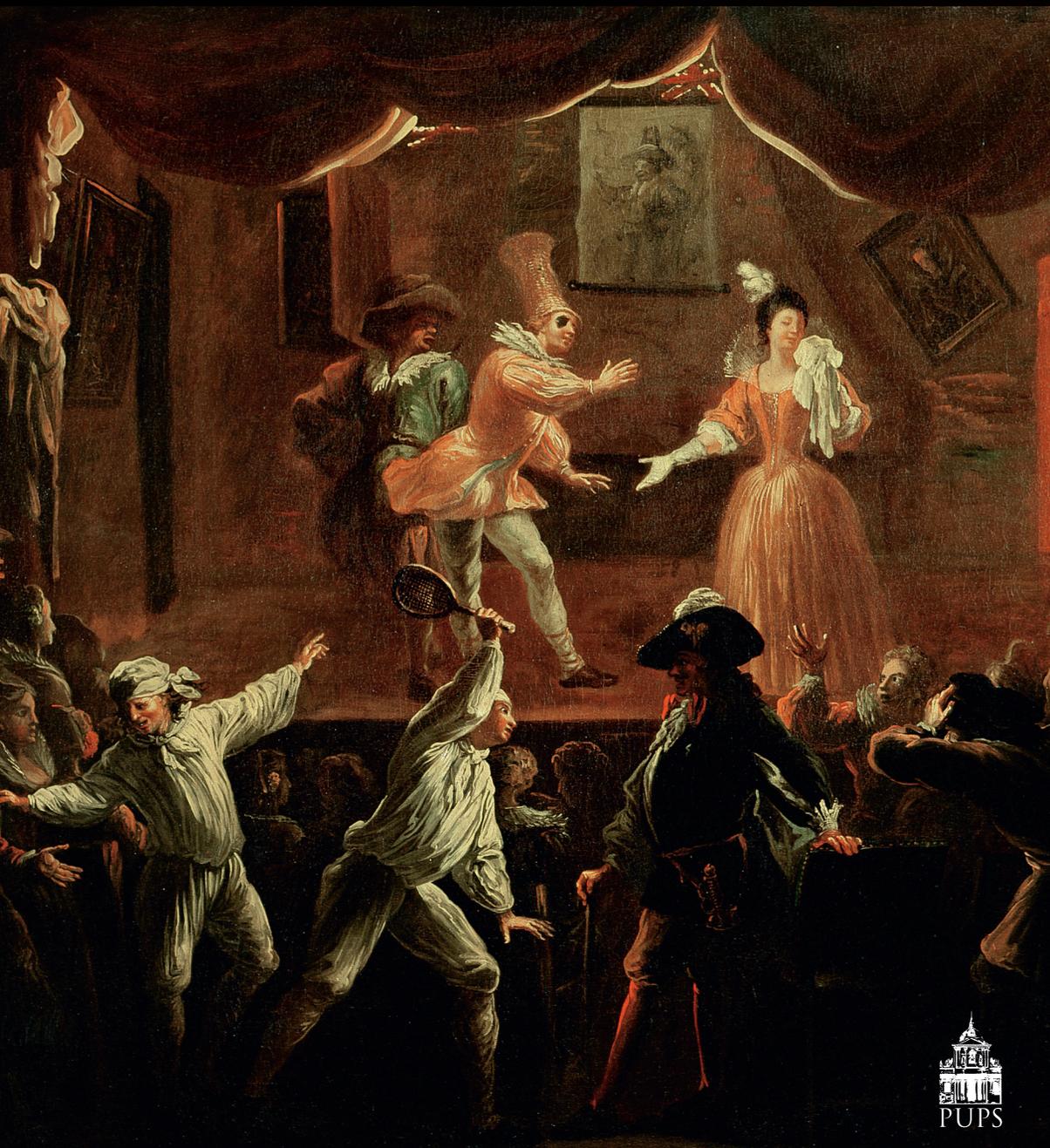


François Lecercle, Sophie Marchand & Zoé Schweitzer (dir.)

# 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<sup>e</sup> siècle*  
Georges Forestier, Edric Caldicott & Claude Bourqui (dir.)

*Le Miel et le Fiel.*

*La critique théâtrale en France au XIX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle en France*

Georges Forestier & Lise Michel (dir.)

*La scène et la coulisse dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle en France*

Pierre Frantz & Thomas Wynn (dir.)

*La Chaussée, Destouches et la comédie nouvelle au XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle, les recueils spécifiques se multiplient, dont le plus célèbre est, en France, celui des *Anecdotes dramatiques* de Laporte et Clément<sup>1</sup>.

Il ne faut pas en conclure pour autant que la pensée théâtrale a attendu la fin du XVIII<sup>e</sup> 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 »<sup>2</sup>. 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 prématurément<sup>3</sup>. 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 »<sup>4</sup>. 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<sup>e</sup> ou du XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> ou XI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 poser<sup>5</sup>.

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<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> 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**

## VALEUR ALLÉGORIQUE DE L'ANECDOTE : KLEIST ET LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES

*Bernard Franco*  
*Université Paris-Sorbonne*

Kleist est souvent présenté comme un auteur inclassable. Proche du romantisme d'Iéna par son amitié avec Ludwig Tieck comme par de nombreux aspects de ses nouvelles ou de sa production dramatique, il l'est également à l'égard du classicisme, en particulier par l'étonnant travail de réécriture sur lequel reposent certaines de ses pièces. Francophobe, ennemi juré de Napoléon, il présente sa pièce *Amphitryon*, en page de couverture, comme écrite « d'après Molière » ; et l'on a pu reconnaître dans son chef-d'œuvre, *Le Prince de Hombourg*, une forme de réécriture de Corneille.

Ce travail de réécriture se comprend cependant moins comme un hommage que comme un dialogue avec l'hypotexte, voire une réponse esthétique qui lui serait apportée. Un tel dialogue a pu également être engagé avec les Lumières françaises, en particulier dans ce texte, lui aussi inclassable, intitulé *Du théâtre de marionnettes*, et publié en 1810 dans les *Berliner Abendblätter*<sup>1</sup>. Faute de meilleure dénomination, la critique recourt souvent à la notion d'« essai » pour le classer<sup>2</sup>, car tout en mettant en place une fiction, l'ouvrage est en réalité une réflexion sur la grâce. Mais Kleist y reprend surtout la forme, si appréciée par le XVIII<sup>e</sup> siècle, du dialogue, forme à laquelle Diderot avait donné, à sa façon, une sorte d'accomplissement : le texte se présente comme la rencontre du narrateur et d'un danseur d'opéra, à la sortie d'un spectacle de marionnettes, et constitue un dialogue entre les deux personnages, dialogue fortement dramatisé. Le danseur y défend la supériorité de mouvement de la marionnette sur la danse, car ce mouvement, libéré de toute dépendance à l'égard des lois de la gravité, est plus proche de l'Idéal.

1 Voir Helmut J. Schneider, « Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* und der Diskurs der klassischen Ästhetik », *Kleist-Jahrbuch*, 1998, p. 153-175 ; voir p. 153.

2 Walter Müller-Seidel y recourt dans l'ouvrage collectif qu'il lui consacre : W. Müller-Seidel (dir.), *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, Erich Schmidt, 1967. Dans sa postface, Helmut Sembner emploie le terme d'*Essay* à côté de celui d'*Aufsatz* (p. 221).

Mais là encore, le texte manifeste toute l'ambivalence de Kleist. Car d'une part, Kleist y rejoint bien moins la forme remise au goût du jour par les Lumières françaises que le socratisme défendu par les romantiques d'Iéna : toute cette réflexion s'appuie sur les modèles de deux formes opposées dans la hiérarchie des arts admise par l'« opinion », le spectacle de marionnettes destiné aux enfants et l'opéra. De sorte que le point de départ même, un danseur d'opéra défendant la magie du spectacle de marionnettes, retrouve la part de provocation du paradoxe socratique, au point que Clemens Heselhaus a pu appeler le texte de Kleist un « paradoxe dramatique »<sup>3</sup>.

152

D'autre part, on a pu lire dans cette apologie de l'inconscience de la marionnette, dans le lien défendu entre inconscience et grâce, non seulement la défense de valeurs fondamentalement romantiques, prônées notamment par Carus ou par Novalis<sup>4</sup>, mais aussi une réponse directe au *Paradoxe sur le comédien*. Comme on le sait, le dialogue de Kleist part, en effet, d'une réflexion sur le jeu de l'acteur. La comparaison dérisoire entre le mouvement de la marionnette sur la scène et la grâce du danseur vise certes, au premier abord, la situation de la scène berlinoise sous la direction d'Iffland<sup>5</sup>, mais, en plaçant la grâce du côté de l'inconscience, Kleist prend à rebours la thèse défendue par Diderot du regard sur soi du comédien. Le recul critique de l'homme, soutient Kleist, par son imperfection, fait retomber l'art dans l'affectation.

Dans cette forme proche du dialogue dramatique, Kleist engage donc un dialogue, à proprement parler, avec les Lumières françaises, opposant l'innocence, l'inconscience ou l'ignorance à la raison et aux formes élaborées de l'art auxquelles conduit celle-ci. Mais l'ironie de Kleist se prolonge par un jeu sur les formes, car il pousse sa thèse à son paroxysme en sortant justement de cette forme dialoguée, dans laquelle il intercale deux anecdotes, l'une rapportée par le danseur, la seconde par le narrateur lui-même. Celui-ci, défenseur, au départ, de la position représentant l'opinion, s'est en effet rallié au paradoxe du danseur, au terme d'une maïeutique qui ne doit rien au dialogue, mais qui s'accomplit par le récit.

Le texte de Kleist est donc marqué par son hybridité, se partageant entre fiction et discours critique, référence aux Lumières et contestation de leurs valeurs, forme dramatique et forme narrative. Par sa dimension dramatique, il est réécriture du genre qui est son objet, le théâtre ; par l'aspect narratif des deux anecdotes qu'il inclut, il s'érige en critique poétique, selon l'idéal de Friedrich Schlegel, pour qui le récit littéraire est la forme achevée de la critique. Les cahiers de Schlegel présentent

3 « Das Kleistsche Paradox », dans W. Müller-Seidel (dir.), *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater*, op. cit., p. 112-131, ici p. 122.

4 Voir notamment Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939, p. 318.

5 Helmut Sembner, « Nachwort », dans W. Müller-Seidel (dir.), *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater*, op. cit., p. 221-226, voir p. 221.

en effet une suite de notes rédigées pendant la halte qu'il fit, en juillet 1797, auprès de Novalis, à Weißenfels, sur la route de Berlin. L'une d'elles érige le *Wilhelm Meister* de Goethe en idéal de la critique, « parce qu'il est poésie de la poésie »<sup>6</sup>, expression reprise dans le fragment 247 de l'*Athenäum* qui fait l'éloge de *Wilhelm Meister*<sup>7</sup>. En 1796, son frère August Wilhelm avait fait le même éloge<sup>8</sup>. C'est plus précisément dans le commentaire d'*Hamlet* au cinquième livre que Raymond Immerwahr voit « la plus claire illustration de la "poésie de la poésie" » selon Schlegel<sup>9</sup>. Un des *Kritische Fragmente* apporte sur ce point une généralisation : « Les romans sont les dialogues socratiques de notre temps »<sup>10</sup>. *Wilhelm Meister*, dans la discussion qu'il propose sur *Hamlet*, est donc la parfaite illustration de la critique poétique dont Friedrich Schlegel forme le projet. Le roman devient critique du théâtre, et la « poésie de la poésie » converge, comme le remarque Roger Ayrault, avec l'ironie : Wilhelm « définit avec l'aide des comédiens le personnage qu'il est en réalité devant le lecteur, — le héros involontaire d'un roman en train de se constituer autour de lui »<sup>11</sup>. Il en va de même chez Kleist, où l'art du conte, dans les deux récits finaux, constitue la narration en critique du théâtre, dans la mesure où le théâtre de marionnettes demeure, en filigrane, au centre du propos. Kleist rejoint ici l'idéal d'une critique poétique, où la narration serait un dépassement de la représentation dramatique.

- 6 Voir *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. E. Behler avec la collaboration de J.-J. Anstett et H. Eichner, München/Wien/Paderborn/Zürich, F. Schöningh/Thomas-Verlag, 1958-1980, 35 vol., t. XVIII, p. 24, n° 75 : « Meister = eir [ironische] p [Poesie] (wie Sokrat[es] ironische j [Philosophie]), weil es p p [Poesie der Poesie] — ».
- 7 Voir 1794-1802 *Seine prosaische Jugendschriften*, éd. J. Minor, Wien, Carl Konégin, 1882, 2 vol., t. II, p. 244 : « Goethe's rein poetische Poesie ist die vollständigste Poesie der Poesie ».
- 8 Dans « Etwas über Shakespeare bei Gelegenheit *Wilhelm Meisters* », publié dans *Die Horen*, 6:4, 1797, p. 57-112.
- 9 *Seine prosaische Jugendschriften*, éd. cit., t. II, p. 177 : « Die [...] Ansicht des Hamlet ist nicht so wohl Kritik als hohe Poesie. Und was kann wohl anders entstehen als ein Gedicht, wenn ein Dichter als solcher ein Werk der Dichtkunst anschaut und darstellt ? » ; « Here we find the clearest illustration of "Poesie der Poesie" », commente Raymond Immerwahr (« The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony », *The Germanic Review*, vol. XXVI, n° 3, octobre 1951, p. 173-191, p. 184, n. 52).
- 10 Il s'agit des fragments publiés dans le *Lyceum* en 1797 : *Kritische Fragmente*, n° 26 : « Die Romane sind die sokratischen Dialoge unserer Zeit », dans Friedrich Schlegel, *Seine prosaische Jugendschriften*, éd. cit., t. II, p. 183-202, ici p. 186.
- 11 Roger Ayrault, *La Genèse du romantisme allemand*, Paris, éditions Aubier-Montaigne, t. III, 1797-1804 (1), 1970, p. 138-179. Cette analyse, qui porte sur les théories de F. Schlegel, se fonde principalement sur les *Athenäums-Fragmente*, les *Kritische Fragmente* et l'essai *Über Goethes Meister*. Voir respectivement p. 177 et p. 163. Sur l'ironie comme « poésie de la poésie » dans *Wilhelm Meister*, voir également *ibid.*, p. 162-163 et p. 171. Les *Kritische Fragmente* font l'éloge de *Wilhelm Meister* en tant que « poésie critique » (« poetische Kritik ») : « Wer Götthe's Meister gehörig charakterisirte, der hätte damit wohl eigentlich gesagt, was es jetzt an der Zeit ist in der Poesie » (« Celui qui caractériserait de façon pertinente le *Meister* de Götthe aurait en réalité dit ce que sont les exigences du temps en poésie »), *Kritische Fragmente*, n° 120, dans Friedrich Schlegel, *Seine prosaische Jugendschriften*, éd. cit., t. II, p. 201.

Ce dépassement se lit dans le contenu narratif des deux anecdotes, énoncées respectivement par chacun des personnages. Tandis que la première oppose la grâce de l'enfant à l'affectation de l'adolescent, la seconde présente le récit d'un combat d'escrime entre un adolescent et un ours, qui prolonge le paradoxe dans le grotesque, tout comme elle associe le concept à l'exemple, assurant la valeur allégorique de l'anecdote. Ici, l'art du conte consiste à insister, sur un ton parodique, sur la défense rudimentaire de l'ours. Plus haut, lorsque le danseur explique par l'absence de gravité la grâce des marionnettes, l'ironie vise également à figurer l'idée : « Que ne donnerait notre bonne G... pour peser soixante livres de moins ou pour qu'un contre-poids de cet ordre lui vienne en aide lorsqu'elle exécute ses entrechats et pirouettes ? »<sup>12</sup>. Sous la forme de l'allégorie, l'ironie participe à la construction de l'analyse. Le recours à l'ironie comme ressort de l'activité critique et la valorisation esthétique de l'innocence semblent rapprocher Kleist des positions esthétiques du premier romantisme allemand.

154

Mais Kleist s'en sépare en même temps par l'idée d'une perfection esthétique liée soit à la spontanéité pure, soit à la conscience la plus parfaite. Pour Schlegel, au contraire, l'écriture romantique réside dans l'entre-deux : l'œuvre de Tieck, par exemple, « balance entre instinct et intention »<sup>13</sup>. Selon des critiques tels que Marie Joachimi, Robert Wernaer ou Walter Silz, c'est le balancement entre création spontanée et détachement, conscience critique de l'auteur, qui explique ce jeu entre instinct et intention<sup>14</sup>. Tel est également, selon Raymond Immerwahr, le sens de l'« autolimitation » schlegélienne, qui met en œuvre cette combinaison entre création instinctive et retenue consciente<sup>15</sup>.

12 *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. R. Munier, Paris, Éditions Traversière, 1982, p. 45-46 ; « *Was würde unsre gute G... darum geben, wenn sie sechzig Pfund leichter wäre, oder ein Gewicht von dieser Größe ihr bei ihren entrechats und pirouetten, zu Hülfe käme?* » (*Über das Mariontentheater*, dans W. Müller-Seidel, *Kleists Aufsatz über das Mariontentheater*, op. cit., p. 12).

13 Ce commentaire du fragment 418 de l'*Athenäum* porte sur *William Lovell*. Voir Friedrich Schlegel, *Seine prosaische Jugendschriften*, éd. cit., t. II, p. 278.

14 Voir Marie Joachimi, *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, Jena/Leipzig, E. Diederichs, 1905, p. 177-184 ; Robert Maximilian Wernaer, *Romanticism and the Romantic School in Germany*, New York/London, D. Appleton and Co., 1910, p. 186 et sq. ; Walter Silz, *Early German Romanticism. Its Founders and Heinrich von Kleist*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1929, p. 178.

15 « The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony », art. cit., p. 179 : « *Schlegel's central concern is with the mutual function of spontaneous, instinctive creation and conscious self-restraint; and this, he explicitly states, is the meaning of "self-creation and self-destruction"* ». Il commente le fragment critique 51, consacré à l'ironie comme alternance d'auto-création et d'autodestruction, et le compare au fragment 37, qui souligne « *den Werth und die Würde der Selbstbeschränkung, die doch für den Künstler wie für den Menschen das Erste und das Letzte, das Nothwendigste und das Höchste ist. [...] überall, wo man sich nicht selbst beschränkt, beschränkt einen die Welt [...] man kann sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft hat, Selbstschöpfung und Selbstvernichtung* » (Friedrich Schlegel, *Seine prosaische Jugendschriften*, éd. cit., t. II, p. 187-188). De même, Ricarda Huch parle de la constante annihilation et re-création de son matériau

L'idéal critique illustré ici par Kleist rejoint cependant cette aspiration, assortie d'une autolimitation, à une conscience illimitée. Comme l'ironie, la critique désigne toute poésie, dont le propre, affirme Novalis dans une lettre à A. W. Schlegel, est de ne pouvoir s'élargir jusqu'à l'infini que par l'autolimitation, en se figeant. Mais elle reste poésie, et présente donc une relation complexe au tout de l'art :

elle devient pour ainsi dire un être organique dont toute la construction trahit l'origine fluide, la nature originellement élastique, le caractère illimité, la capacité infinie. Seul l'emmêlement de ses membres est sans règle ; leur ordonnancement, leur rapport à l'ensemble demeurent les mêmes<sup>16</sup>.

La *Selbstbeschränkung* (autolimitation) consiste en une tension présentée par l'œuvre vers un au-delà d'elle-même où résiderait sa forme accomplie, c'est-à-dire idéale et infinie.

Si la critique est la forme esthétique par excellence, c'est justement parce qu'elle s'attache avec des moyens finis à un objet infini. Pour les romantiques allemands, à cet égard, toute critique est allégorie. Or, en ce sens d'aspiration finie à l'infini, l'allégorie est une figuration de la nature et de la fonction de toute création artistique, comme le remarque Walter Benjamin : « Là où le romantisme valorise dans sa critique l'image parfaite au nom de l'infini, de la forme et de l'idée, le regard aigu de l'allégorie transforme d'un seul coup les choses et les œuvres en un écrit stimulant »<sup>17</sup>. Il souligne par ailleurs que l'histoire contenue dans l'allégorie participe de cette signification esthétique.

À travers l'anecdote particulièrement, l'allégorie est également riche de significations pour le dialogue. Cela se lit, dans le texte, par l'attention portée aux circonstances de la conversation ou à la gestualité des personnages – regarder le sol, par exemple –, qui signalent une aporie ou une interruption de l'échange dialectique. Lorsque le danseur prend « une pincée de tabac », il ponctue le glissement de son discours vers un arrière-plan religieux, et cite « le troisième chapitre du premier livre de Moïse »<sup>18</sup>. Le sens de ce va-et-vient entre

dont l'auteur est supposé être capable (*Die Romantik. Erster Teil : Blütezeit der Romantik*, 2<sup>e</sup> éd., Leipzig, H. Haessel, 1920, p. 278).

16 Lettre à A. W. Schlegel du 12 janvier 1798, dans *Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm, Charlotte und Caroline Schlegel*, éd. J. M. Raich, Mainz, F. Kirchheim, 1880, p. 55 : « sie wird gleichsam ein organisches Wesen, dessen ganzer Bau seine Entstehung aus dem Flüssigen, seine ursprünglich elastische Natur, seine Unbeschränktheit, seine Allfähigkeit verrät. Nur die Mischung ihrer Glieder ist regellos, die Ordnung derselben, ihr Verhältnis zur Ganzen ist noch dasselbe ».

17 Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* [1928], trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 189.

18 Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, éd. cit., p. 49 ; « Es scheine, versetzte er, [...], daß ich das dritte Capitel vom ersten Buch Moses nicht mit Aufmerksamkeit gelesen » (éd. cit., p. 13).

le détail concret et la représentation plus abstraite peut être cherché dans le choix même du modèle du théâtre de marionnettes : de même qu'il appartient à une littérature de folklore mais est utilisé ici pour désigner la grâce dans sa forme accomplie, de même le dialogue de Kleist s'efforce d'ancrer l'universel dans le particulier. Ainsi dans le combat entre le danseur et l'ours, rapporté dans la seconde anecdote, le coup du danseur « aurait infailliblement touché la poitrine d'un homme » alors que « l'ours fit de la patte un mouvement très bref et para le coup »<sup>19</sup>. Le texte présente la même opposition entre « nul bretteur » et « premier bretteur au monde »<sup>20</sup>, soulignant le dépassement de l'idée de technique contenue dans « bretteur » par son opposition à « homme ». L'opposition entre le déterminé (« l'ours ») et l'indéterminé (« un homme ») non seulement figure le dépassement, par l'innocence de l'ours, des possibilités mêmes offertes à l'humanité, mais surtout renvoie à la relation entre le concret de l'anecdote et sa signification universelle.

156

Le même jeu intervient au début de la première anecdote, dont l'aspect concret est souligné par l'indication temporelle qui l'ouvre (« Il y a environ trois ans »<sup>21</sup>). En même temps, elle illustre la thèse du danseur dans un domaine extérieur à la danse, et cet élargissement confère une portée universelle à l'analyse de la grâce : « l'adolescent qui s'enlève une épine du pied »<sup>22</sup> représente en effet à la fois une projection du personnage, mais aussi son esthétisation par l'œuvre d'art ; c'est par la grâce que l'innocence se trouve rattachée à l'art, et la portée esthétique de la conversation, présente dans le modèle de la danse, trouve ici une explicitation. C'est un sens possible de l'indication spatiale (« à Paris »), qui permet d'interroger la valeur symbolique du concret de l'anecdote et, chez Kleist notamment, de voir dans Paris la ville de l'art conçu comme affectation, par opposition à la grâce contenue dans l'art populaire. Le texte procède là encore à un élargissement par rapport au cadre étroit de l'anecdote : le moulage de la statue évoquée « est connu et se trouve dans la plupart des collections allemandes »<sup>23</sup>. Et l'anecdote suivante se situera en Russie, sans doute pour réfuter l'idée d'un conditionnement culturel. C'est en même temps une façon de suggérer à la fois l'aspect universel de l'art et le rapport entre l'art et la vie. En réinscrivant l'art dans le contexte de la vie, Kleist justifie le parallèle entre l'adolescent et l'œuvre d'art, renforcé dans le texte par le parallélisme des mots

19 *Ibid.*, p. 61 ; « *eines Menschen Brust würde ich ohnfehlbar getroffen haben : der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parirte den Stoß* » (éd. cit., p. 15).

20 *Ibid.*, p. 62 ; « *wie der erste Fechter der Welt* » (éd. cit., p. 15).

21 *Ibid.*, p. 51 ; « *vor etwa drei Jahren* » (éd. cit., p. 13).

22 « *Er traf sich, daß wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht* » (éd. cit., p. 13).

23 *Ibid.* ; « *Der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen* » (éd. cit., p. 13).

« traces » (« traces de vanité »<sup>24</sup>) et « moulage », pour renvoyer respectivement à l'adolescent réel et à l'œuvre d'art. Paradoxalement, par le biais du particulier de l'anecdote, la notion de grâce sort des limites de l'art pour embrasser un domaine plus universel. Le mot *trace* est repris à la fin de l'anecdote, dans un emploi différent, mais qui oppose encore une fois l'adolescent à la grâce, et souligne la contradiction entre grâce et vanité : « Un an plus tard, on ne trouvait plus trace en lui de la grâce charmante qui faisait naguère la joie de ceux qui l'entouraient »<sup>25</sup>. Dans une structure circulaire, l'anecdote se referme par de nouvelles indications temporelles, mais qui posent problème. « Un an » semble en effet suggérer la lenteur du processus, alors que « naguère » (« *sonst* ») insiste au contraire sur l'idée de rapidité. Quelques lignes plus haut, la perte de la grâce était présentée comme une rupture brutale (« À dater de ce jour, pour ainsi dire de ce moment »), tandis que d'autres indications l'inscrivent au contraire dans une gradation : « l'attrait diminuait à chaque fois »<sup>26</sup>. Ces imprécisions créent un effet de mystère, visant à la construction d'un mythe. Cette impression se dégage plus clairement dans l'effet d'éloignement produit tout à la fin : « Aujourd'hui encore vit un témoin [...] »<sup>27</sup> contraste avec le « Il y a environ trois ans » du début. Au-delà d'une insistance sur le caractère définitif et irrémédiable de la perte de la grâce, qui revêt d'évidentes significations religieuses, c'est une valeur universelle que confère à l'anecdote cette imprécision du schéma temporel. L'incohérence, par ailleurs, signale peut-être aussi la distance critique de Kleist à l'égard du narrateur, et la nécessité de prolonger l'analyse : c'est le danseur qui proposera l'allégorie pleinement pertinente.

Le récit du narrateur insiste, pour sa part, sur la situation intermédiaire représentée par le personnage de l'adolescent, qui « ne laissait qu'à peine pressentir les premières traces de vanité », de même que l'adolescent de la seconde anecdote « venait de quitter l'Université »<sup>28</sup>. Le basculement est également présent dans l'image duelle, à la fois de sensualité et de pureté, qu'esquisse le narrateur. La naïveté de l'enfant apparaît dans la sincérité de l'aveu : « il sourit et me dit »<sup>29</sup>. La vanité, dans la figure composite de l'adolescent, va de pair

24 *Ibid.*, p. 51 ; « *Spuren von Eitelkeit* » (éd. cit., p. 13).

25 *Ibid.*, p. 55 ; « *als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte* » (éd. cit., p. 14).

26 *Ibid.*, p. 54 et 55 ; « *Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an* », « *und immer ein Reiz nach einen anderen verließ ihn* » (éd. cit., p. 14). La traduction française ne restitue pas de façon assez claire l'idée de gradation contenue dans le texte allemand.

27 *Ibid.*, p. 55 ; « *Noch jetzt lebt jemand, der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen Vorfalls war* » (éd. cit., p. 14).

28 *Ibid.*, p. 51 et 57 ; « *nur ganz von fern ließen sich [...] die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken* » (éd. cit., p. 13) ; « *besonders der Aeltere, der eben von der Universität zurückgekommen war* », *ibid.*, p. 15.

29 *Ibid.*, p. 52 ; « *er lächelte und sagte mir, [...]* » (éd. cit., p. 13).

avec la simplicité et la spontanéité. Paradoxalement donc, grâce et vanité se conjoignent dans un instant intermédiaire, marqué par le balancement « soit [...] soit [...] »<sup>30</sup>, qui situe l'intervention du narrateur entre l'ultime résistance de la grâce et l'anticipation de la vanité. Celle-ci ne sera liée à l'affectation qu'à partir de la prise de conscience par l'adolescent non pas tant de sa propre grâce que du regard d'autrui sur sa vanité. Le narrateur doit en effet concéder qu'il avait fait une constatation identique à celle de l'adolescent « dans le même instant »<sup>31</sup>, de sorte que son rejet de la remarque de celui-ci procède d'un regard dicté essentiellement par des convenances sociales. C'est donc au moment où la vanité devient consciente d'elle-même, ce qui marque : un second niveau de conscience, que la grâce est définitivement perdue. Le récit qui suit, par un ton fortement exclamatif et interrogatif, insiste alors sur le ridicule de l'adolescent qui répète son mouvement. Cette transition confuse, complétée par l'ambiguïté du narrateur, est absente de la seconde anecdote, où l'adolescent, qui « se flattait d'être une fine lame »<sup>32</sup>, est clairement rangé du côté de la vanité. Il demeure cependant une figure intermédiaire : en tant qu'aîné, il se trouve à mi-chemin des deux autres enfants de Monsieur G... et des deux autres personnages adultes ; son attitude, après sa défaite, marque aussi un entre-deux : « Moitié plaisantant, moitié piqué au vif »<sup>33</sup>. Mais cet état intermédiaire ne désigne qu'une moindre maîtrise d'une technique liée à la conscience de l'homme, donc à l'affectation, l'escrime. Le contre-modèle est ici la bête, qui rappelle plus clairement, par son absence de conscience, le modèle de la marionnette.

L'anecdote permet donc de dédoubler le modèle à penser que représente la marionnette. En tirant la pensée ou le concept du dialogue philosophique pour l'inscrire dans un récit, elle tient plus de l'allégorie que du symbole, au sens où Goethe ou Creuzer définissaient les deux notions. Car contrairement au symbole, va-et-vient entre idée et image, l'allégorie, selon ces définitions, s'inscrit dans une progression épique. Görres, pour sa part, propose « l'explication selon laquelle le premier est un signe des idées, clos sur lui-même, concis et persistant en lui-même ». Mais il « reconnaît dans la deuxième une image reproduisant ces idées, progressant de manière successive, s'écoulant avec le temps, animée d'un mouvement dramatique, semblable à un fleuve »<sup>34</sup>.

30 *Ibid.*, p. 53 ; « *doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen* » (éd. cit., p. 13).

31 *Ibid.*, « *In der That hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe [Entdeckung] gemacht* » (éd. cit., p. 13).

32 *Ibid.*, p. 57, « *machte den Virtuosen* » (éd. cit., p. 15).

33 *Ibid.*, p. 58, « *Halb scherzend, halb empfindlich* » (éd. cit., p. 15).

34 Il s'agit d'une lettre de Görres, qui figure dans Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. I. Theil, 2. völlig umgearb. Ausg.*, Leipzig, Darmstadt, 1819, p. 147-148. Cité par Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, éd. cit., p. 178.

Kleist insiste donc sur le passage du dramatique au narratif. Lorsque le danseur débute son anecdote, son récit est marqué par un tiret, qui redouble celui qui ouvrirait sa réplique au narrateur, et distingue deux formes d'énonciation<sup>35</sup>. Par rapport à la conversation, l'anecdote introduit également une nouvelle étape de l'analyse : loin d'être le lieu d'une dialectique, elle marque une convergence des voix du narrateur et du danseur, qui ne s'ordonnent plus selon le schéma de l'échange mais de la juxtaposition. C'est ce que souligne l'insistance du danseur sur la similarité des deux histoires<sup>36</sup>. Certes l'escrime, dans la seconde anecdote, permet de rejoindre le motif de la danse, plus clairement que le geste de l'adolescent dans la première. Le danseur, qui y est plus nettement acteur que le narrateur dans le premier récit, rend en outre plus évidente cette association entre la danse et l'escrime. La grâce, par là, ne se définit pas comme une notion esthétique générale ; elle est appliquée au mouvement, et rattache par ce biais l'art et la vie.

C'est le sens que prend la structure circulaire du dialogue. Lorsque le danseur tire les leçons de son anecdote, c'est désormais la grâce, et non plus la conscience de soi qui, située aux deux points extrêmes de l'ignorance complète ou de la conscience supérieure du dieu, se trouve comparée au mouvement du reflet d'un miroir concave ou au rapport de deux droites qui se croisent<sup>37</sup>. Or, cette phrase est précédée d'un nouveau tiret, soulignant le parallèle entre ces images géométriques et « le monde organique » de la phrase précédente, qui représentait déjà un élargissement de la leçon portée par les deux anecdotes.

La construction du texte, tout comme la grâce dans ses rapports à l'innocence ou à la conscience, fait donc apparaître une circularité qui se retrouve dans les deux dernières répliques du texte. Celle du narrateur insiste sur l'idée de répétition : « de nouveau », « retomber dans l'état d'innocence »<sup>38</sup>. Dans l'évocation d'un cycle se dégagent une vision chrétienne du monde et, de façon plus générale, le spiritualisme de la pensée de Kleist. Paradoxalement, l'élévation à la grâce s'y exprime par l'image si emblématique, dans le contexte de la pensée chrétienne, de la chute. La chute rejoint ici l'élévation, comme la connaissance absolue rejoint l'ignorance<sup>39</sup>. Le cycle suggère alors le contact

35 Voir Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, éd. cit., p. 56 ; on trouve dans le texte allemand, selon les éditions, soit un tiret, soit un changement de paragraphe.

36 *Ibid.* : « J'aimerais vous raconter une autre histoire, dont vous comprendrez aisément le rapport avec la vôtre » ; « *muß ich Ihnen eie andere Geschichte erklären, von der Sie leicht begreifen werden, wie sie hierher gehört* » (éd. cit., p. 15).

37 Voir *ibid.*, p. 63-64 ; texte original, éd. cit., p. 16.

38 *Ibid.*, p. 65-66 ; « *wieder von dem Baum der Erkenntniß essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen* » (éd. cit., p. 16).

39 Voir *ibid.*, p. 65 (texte original : éd. cit., p. 16), le parallélisme entre « aucune conscience » et « conscience infinie » (« *der gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat* »), entre « mannequin » (« *Gliedermann* ») et « dieu » (« *Gott* »).

entre les deux pôles de la grâce représentés par la marionnette et le dieu, et éclaire la dimension métaphysique accordée paradoxalement au théâtre de marionnettes. Cette vision cyclique trouve donc un écho dans la construction de l'œuvre qui imite le schéma à la fois historique et ontologique où l'innocence absolue de la marionnette rejoint la conscience infinie du dieu.

La composition du texte souligne son hybridité, sa double dimension dramatique et épique, relevant de la création littéraire comme du discours critique. Or, l'usage toujours riche de sens du style indirect ou indirect libre fait apparaître cette structure composite, où la dimension narrative de l'œuvre encadre sa part dramatique. Grâce à l'art du conte, l'oralité appuie également cet aspect narratif. À l'écrit, un second tiret marquant le style direct détache la seconde partie de l'anecdote du danseur, le récit du combat avec l'ours, qui contient sa signification : après la dénonciation de la vanité, c'est celle de l'affectation, à travers la technique, qui en formera le sujet. La typographie se substitue au ton, au début comme à la fin, où un nouveau tiret signale encore le glissement à une autre instance du discours : « – Croyez-vous cette histoire ? »<sup>40</sup>. Le retour au dialogue, après la narration, clarifie la fonction allégorique de l'anecdote et explicite les conclusions de l'analyse, marquant le passage du concret à l'abstrait. C'est entre les deux tirets, qui ponctuent ces deux instances du discours, que l'oralité du récit est particulièrement frappante.

À bien des égards, le projet de Kleist peut être comparé au *Chat botté*, pièce de Tieck créée en 1797, dont le sujet est la représentation du conte de Perrault, sans cesse interrompue, où la superposition du dramatique au narratif redouble la combinaison de la création littéraire et du discours critique. On connaît la critique de Friedrich Schlegel à l'égard de cette pièce qui, selon le fragment 307 de *l'Athenäum*, était dépourvue d'authentique ironie. De même, dans une lettre à son frère August Wilhelm, écrite en 1797, Friedrich juge la pièce de Tieck insuffisamment « poétique » et lui préfère *Lovell*<sup>41</sup>. Il affirme enfin, dans une autre lettre, préférer les contes de Tieck à ses productions dramatiques<sup>42</sup>.

40 *Ibid.*, p. 62 ; « *Glauben Sie diese Geschichte ?* » (éd. cit., p. 16). Selon les éditions du texte original, il peut s'agir d'un simple alinéa.

41 « *Die Recension des Tieck [...] hat mir wegen der klassischen Grazie und Urbanität große Freude gemacht ; obgleich ich Tieck weit mehr wegen des Lovell und seine Person schätze als des Katers wegen, den ich nicht reich, nicht frech und nicht poetisch genug finde* » (Friedrich Schlegels *Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, éd. O. F. Walzel, Berlin, Verlag von Speyer & Peters, 1890, p. 306).

42 « *Unter seinen andern Volksmärchen gefallen mir mehr besser als die dramatischen Sachen* » (*ibid.*, p. 310). En 1799, il écrit à son frère que le *Sternbald*, « un livre divin », est pour le moins et de loin la meilleure œuvre de Tieck, et qu'il est le premier roman « romantique » depuis Cervantès, loin devant *Wilhelm Meister* : « *Ließ nun ja den Sternbald – noch einmal hätte ich bald gesagt. Aber hast Du ihn auch schon ordentlich gelesen. Es ist ein göttliches Buch und es heißt wenig, wenn man sagt es sey Tiecks bestes, sagt man sehr wenig. Es ist der erste Roman seit Cervantes der romantisch ist, aber nur im Sternbald, vorher hatte er noch keinen Styl* » (p. 414).

Kleist, en tissant l'anecdote à l'intérieur d'une structure dramatique, présente le schéma opposé : le conte ne se déroule jamais parallèlement à la structure dramatique, de même que le débat philosophique ne peut se séparer du récit, qui lui offre sa nécessaire assise allégorique. Et c'est cette dimension allégorique de l'anecdote qui, poussant le paradoxe aux confins de l'absurde, inscrit le discours de Kleist dans une ironie poétique par laquelle l'éloge de la grâce échappe à toute affectation.

## 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, avec des différences selon les pays étudiés), à l'exhibition des coulisses du fait théâtral dans la floraison des publications anecdotiques au XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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*, Camppra 17
- Argélie*, Abeille 44, 45
- Armide*, Quinault 33
- Avare (L')*, Molière 35, 167, 172, 183
- 
- Callisthène*, Piron 168
- Cinna*, Corneille 182
- Cocu imaginaire (Le)*, Molière 195
- Colonie (La)*, Saint-Foix 180
- 
- Bacchantes (Les)*, Euripide 238
- Bourgeois gentilhomme (Le)*, Molière 35
- Britannicus*, Racine 68
- 
- Canace e Macareo*, Speroni 97, 98, 99
- Cercle (Le)*, Poinciset 16, 21
- Childéric*, Morand 35
- Chinois (Les)*, Regnard 48
- Cléopâtre*, Marmontel 18, 129
- 
- Créole (La)*, La Morlière 50
- Dépit amoureux (Le)*, Molière 146
- Didone*, Giraldi Cinzio 100, 101
- Dom Juan*, Molière 195
- 
- Edward II*, Marlowe 85, 86
- Est-il bon ? Est-il méchant ?*, Diderot 147
- Euménides (Les)*, Eschyle 7, 8, 9, 59, 297
- 
- Fernand Cortez*, Piron 130
- Fils naturel (le)*, Diderot 74, 139
- Fingido verdadero (Lo)*, Lope de Vega 116, 277, 287
- Florentin (Le)*, La Fontaine 185
- 
- Geôlier de soi-même (Le)*, Th. Corneille 45
- Grondeur (Le)*, Brueys 180
- 
- Hamlet*, Shakespeare 80, 83, 84, 85, 119, 153, 180, 185, 186
- Henry VIII*, Shakespeare 185
- Hercules furens*, Sénèque 116
- Horace*, Corneille 169, 171, 172, 176, 181
- 
- Illustre Comédien (L')*, Desfontaines 278, 289
- Indes galantes (Les)*, Rameau et Fuzelier 31
- Inès de Castro*, La Motte 141
- Iphigénie*, Racine 166, 167, 182, 291

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

INDEX NOMINUM  
(AUTEURS, ACTEURS, PERSONNAGES)

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

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

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

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

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

- Ordóñez (Alonso) 262
- Oreste* 7, 144, 225, 226, 230, 237, 240, 242, 294-298
- 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> éd.), Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1771.
- PROCOPE, *Anecdota, ou Histoire secrète de Justinien. Géographie du VI<sup>e</sup> 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.

CAILHAU 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 Garcíá, 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 Garcíá, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- NICOLE, Pierre, *Traité de la comédie* [1667-1678] *et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. L. Thirouin, Paris, Champion, 1998.
- NORTHBROOKE, John, *Spiritus est vicarius Christi in terra. A Treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterluds with other idle pastimes &c. commonly used on the Sabbath day, are reprov'd by the authoritie of the word of God and auncient writers*, London, H. Bynneman, ca 1577.
- NORTHCOTE, James, *Memoirs of the Life of Sir Joshua Reynolds*, London, Henry Colburn, 1813-1815.
- Observations sur une comédie de Molière, intitulée « Le Festin de Pierre »* [1665], dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1972, p. 1199-1230.
- OTTONELLI, Giovan Domenico, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, Florence, Luca Franceschini et Alessandro Logi ou Gio. Antonio Bonardi, 1646-1655, 5 vol., t. IV, *L'Ammonitioni a' Recitanti, per avisare ogni Christiano a moderarsi da gli eccessi nel recitare. Sono divise in tre brevi trattati, cioè il primo intorno a' Recitanti, il secondo intorno al comico Beltrame, et al suo libro, il terzo intorno a' ciarlantani*, 1652.
- PARISIS, Abbé, *Questions importantes sur la comédie de nos jours*, Valenciennes, J. B. Henry, 1789.
- PRYNNE, William, *Histrion-Mastix. The Players Scourge; or, Actors Tragædie, divided into two parts. Wherein it is largely evidenced by divers arguments [...] that popular stageplayes [...] are sinfull, heathenish, lewde, ungodly spectacles, etc.*, London, M. Sparke, 1633.

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

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

### THÉORIE DE L'ANECDOTE (OUVRAGES MODERNES)

326

- Anecdotes, faits-divers, contes, nouvelles, 1700-1820*, actes du colloque d'Exeter, dir. M. Cook et M.-E. Plagnol-Diéval, Bern, Peter Lang, 2000.
- « Les Anecdotes dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », dir. M.-M. Fragonard et G. Schrenk, *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, n° 16, Paris, Champion, 2005.
- BARTHES, Roland, « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 188-197.
- BULLARD, Rebecca, *The Politics of Disclosure, 1674-1725: Secret History Narratives*, London, Pickering and Chatto, 2009.
- CHAUUCHE, Sabine, *La Scène en contrechamp. Anecdotes françaises et tradition de jeu au siècle des Lumières*, Paris, Champion, 2005.
- CHAUUCHE, Sabine, « Le spectateur dans la lorgnette des anecdotiers : fait divers ou fait théâtral ? », *British Journal of Eighteenth Century Studies*, numéro spécial dirigé par J. Golder et J. Dunkley, 32, 4, 2009, p. 515-527.
- FINEMAN, Joel, « The History of the Anecdote: Fiction and Fiction », dans *The New Historicism*, dir. H. Aram Veveser, New York, Routledge, 1989, p. 49-76.
- HUGLO, Marie-Pascale, *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Le Griot éditeur, coll. « L'univers des discours », 1997.
- KOZA-THIBAUT, Nicole, *Entre le roman et l'histoire : l'esthétique de l'anecdote au XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle », dans *Les Querelles dramatiques en France à l’âge classique (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, dir. E. Hénin, Louvain/Paris/Walpole, Peeters, 2010.
- , « Anecdotes dramatiques et historiographie du théâtre au XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle, l'objet de compilations autonomes, c'est qu'elles ne sont pas purement anecdotiques : elles sont la manifestation d'une théorie subreptice – qui excède parfois l'intentionnalité de celui qui la rapporte. Qu'elles soient isolées ou insérées dans un réseau de fragments narratifs sur la vie théâtrale ou la biographie des agents du spectacle, elles disent quelque chose sur le théâtre, autrement que ne le font les traités. Que nous enseignent-elles, précisément ? Sur quoi et selon quelles modalités ? En quoi leur forme spécifique permet-elle un renouvellement des questionnements théoriques ? Quels rapports entretiennent-elles avec les discours dogmatiques contemporains ou antérieurs ? Peuvent-elles révéler quelque chose qui, jusque-là, demeurerait impensé, voire impensable ? Ce sont ces questions qui sont abordées, à partir d'un corpus d'anecdotes allant de l'Antiquité à la fin du XVIII<sup>e</sup> 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.