

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**

DÉCONTEXTUALISATION ET RÉVERSIBILITÉ :  
L'ANECDOTE DANS LA POLÉMIQUE ANGLAISE  
SUR LE THÉÂTRE (1570-1630)

*François Lecerle*  
*Université Paris-Sorbonne*

La polémique sur le théâtre qui se déchaîne à partir des années 1570 en Angleterre, avant de gagner au siècle suivant une bonne partie de l'Europe, porte, on le sait, bien moins sur l'immoralité des intrigues que sur les effets délétères de la représentation. On pourrait en conclure que les polémistes, pour nourrir leur dénonciation, ont collectionné les témoignages sur les ravages provoqués dans le public. D'où la nécessité, si l'on veut spéculer sur l'anecdote dramatique, d'explorer une production de pamphlets particulièrement abondante et durable<sup>1</sup>. Force est de convenir, pourtant, que la collecte est loin de répondre aux attentes, car les anecdotes y sont assez rares.

On peut s'en étonner : pourquoi, alors que dans d'autres domaines les polémiques font volontiers usage de petits récits, les querelles sur le théâtre en sont-elles aussi avares, du moins à leurs débuts ? Avant même de s'intéresser aux usages de l'anecdote, il vaut la peine de s'arrêter un peu sur cette question.

DÉNONCER CE QU'ON NE SAURAIT CONNAÎTRE : LA POSTURE CONTRADICTOIRE DU POLÉMISTE

La rareté des anecdotes est d'autant plus étrange que les polémistes auraient plusieurs raisons d'y recourir. Non seulement elles permettent de saisir les effets concrets d'un spectacle, mais elles ont, de surcroît, des vertus polémiques intrinsèques : quoi de plus imparable, pour accuser, que de se présenter en sectaire revenu de son aberration et, partant, de témoigner de sa folie passée ? Adopter la posture du converti suppose, en principe, qu'on donne quelques aperçus de cet égarement pour pouvoir ensuite le dénoncer de l'intérieur, ce

1 Elle se perpétue, en effet, par saccades, jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. J'ai limité ma prospection à l'Angleterre et aux premières décennies de la polémique, jusque dans les années 1630, en me contentant, à l'intérieur de ce cadre, des textes les plus significatifs.

qui offre une position presque inexpugnable : c'est au nom de ses propres errements qu'on peut réclamer, avec une violence décuplée, l'abolition du veau d'or qu'on a soi-même adoré. C'est ainsi que, dans le premier pamphlet iconomaque du xv<sup>e</sup> siècle, le *Von Abtuhung der Bilder* (1522), Karlstadt réclame l'abolition totale et définitive des images au nom de son propre passé idolâtre. Il est d'autant plus tentant de faire de même, dans le domaine dramatique, qu'on peut se réclamer d'un précédent illustre, saint Augustin qui, dans le livre III de ses *Confessions*, condamne les spectacles au nom des excès de sa jeunesse.

De fait, certains adversaires du théâtre adoptent la position du zéléateur repent, mais amputée de tout véritable témoignage, comme si quelque chose les empêchait d'aller jusqu'au bout de leur logique. Ainsi, Anthony Munday publie, en 1580, un pamphlet où il avoue son zèle passé, au milieu d'éruccations moralisantes qui restent générales et vagues<sup>2</sup>. Plus frappant est l'exemple de John Rainolds, qui lance, à coup de citations savantes, une condamnation si abstraite qu'on se demande parfois s'il connaît ce qu'il dénonce. Son traité manifeste une obsession du travesti qui, récurrente chez les polémistes anglais, tient au fait que le seul texte de l'Ancien Testament utilisable contre le théâtre est la condamnation que le Deutéronome lance contre la transgression des codes vestimentaires<sup>3</sup>. Mais Rainolds a une tout autre raison, que l'on comprend quand, au détour d'une phrase, il avoue que, pendant ses études, il est lui-même monté sur les planches et qu'il a joué le rôle d'Hippolyta<sup>4</sup>. L'aveu surgit avec une brutalité qui en dit long sur la part de déni que comporte une diatribe apparemment détachée de toute réalité concrète. Malgré cette effraction passagère, la censure reste efficace : on chercherait en vain l'amorce d'un récit

110

2 Anthony Munday, *A second and third blast of retrait from plaies and theaters [...]*, London, H. Denham, 1580. Pour les références à sa « conversion », voir en particulier les p. 49-53. Cette conversion est provisoire et n'empêchera pas Munday (1553-1633) de faire ensuite une longue carrière de dramaturge.

3 Le Deutéronome xxii, 5 condamne le travesti comme une abomination, tant pour les femmes que pour les hommes. Cette condamnation biblique touche particulièrement l'Angleterre où les femmes sont exclues de la scène, sauf dans quelques spectacles de cour, mais elle est aussi utilisée dans les pays qui ignorent pareil interdit, parce que le travesti est la règle dans les spectacles de collège. Voir, pour la France, l'abbé Voisin, *La Défense du traité de Monseigneur le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles*, Paris, L. Billaine, 1671, chap. 12, p. 270. Le recours au travesti en Angleterre a suscité une bibliographie critique pléthorique, voir T. Sedinger, « "If Sight and Shape be True": The Epistemology of Crossdressing on the London Stage », *Shakespeare Quarterly*, vol. 48, n° 1 (printemps 1997), p. 63-79, qui évoque un grand nombre de ces études.

4 John Rainolds, *Th'overthrow of stage-playes [...]*, Middelburg, R. Schilders, 1599. L'aveu intervient p. 45. L'obsession du travesti s'estompera quand les femmes seront admises sur scène, à la réouverture des théâtres en 1660. La critique s'est beaucoup intéressée à l'importance du travesti dans la polémique anglaise, depuis l'article de L. Levine, « Men in Women's Clothing », *Criticism*, 28, 2, 1986, p. 121-143 (repris dans un volume du même titre, Cambridge University Press, 1994).

de cette expérience douloureuse. Paradoxe donc : alors que tout les pousse à raconter leur propre expérience pour démontrer la nocivité du théâtre, ni Rainolds ni Munday n'étaient leurs invectives sur des exemples concrets et encore moins des souvenirs personnels.

En vérité, la réticence envers des témoignages trop circonstanciés est plus logique qu'il n'y paraît. Car les polémistes sont pris entre la tentation de détailler les effets funestes de la représentation et la nécessité de fuir le théâtre, lieu de toutes les contaminations morales. D'un côté, ils sont obligés de décrire, pour les flétrir, des horreurs séductrices, et de l'autre, ils risquent, par cette description même, de corrompre le lecteur qu'ils veulent justement mettre en garde. Le recours à deux grands phantasmes récurrents (le théâtre est présenté à la fois comme une peste et comme une hétéaire) dit assez le danger qu'il y aurait à peindre son charme vénéneux de couleurs trop vives. Les polémistes sont donc forcés de condamner de loin, voire même d'ignorer ce qu'ils condamnent, pour préserver leur public et eux-mêmes de tout danger.

Ce paradoxe a des conséquences radicales sur la pratique de l'anecdote. Certains traités n'en comportent pas une seule. C'est le cas d'un des tout premiers traités anglais, celui de John Northbrooke (1577) qui ne renvoie presque jamais à une réalité concrète<sup>5</sup>. William Rankins, à l'inverse, fait, quelques années plus tard, un usage systématique de l'anecdote. Son texte est un tissu de récits, parfois assez longs, mais qui n'ont rien à voir avec le théâtre : c'est une collection d'anecdotes antiques ou bibliques, sur la flatterie, l'ingratitude et la dissension, le blasphème et l'impudence, etc. – c'est-à-dire sur les dépravations que le spectacle favorise<sup>6</sup>. Du coup, cette surenchère anecdotique fait dévier le propos : la réprobation des vices envahit le pamphlet, qui adopte un ton de prédication rageuse, honnissant ce dont il ne dit rien, car de ce qu'est concrètement le théâtre, il n'est finalement jamais question.

Certes, tous les polémistes anglais ne donnent pas dans ces deux excès inverses – l'absence radicale d'anecdote ou la collecte systématique de vignettes qui n'ont

5 Une seule fois, il signale un fait brut, sans aucune élaboration narrative : Scipion a fait interdire les acteurs par le Sénat romain (J. Northbrooke, *Spiritus est vicarius Christi in terra. A Treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterluds with other idle pastimes &c. commonly vsed on the Sabbath day, are reprovud by the authoritie of the word of God and auntient writers*, London, H. Bynneman, ca 1577, p. 60). Ce rejet *de facto* des anecdotes est un trait durable de la polémique anglaise : on trouve encore au XVIII<sup>e</sup> siècle des pamphlets qui en sont totalement dépourvus, comme *The Absolute Unlawfulness of the Stage-entertainment fully demonstrated* (London, W. & J. Innys, 1726) de William Law.

6 À une mince exception près : comme exemple antique de dissension, Rankins raconte l'histoire de Porrex et de Ferrex, qui est le sujet du célèbre *Gorboduc*, tragédie de Norton et Sackville jouée en 1560 et parue en 1565. Mais la référence dramatique est indirecte : rien n'indique, dans le texte, qu'il s'agit d'une intrigue de théâtre. Voir W. Rankins, *A Mirrour of Monsters, wherein is [...] described the [...] vices [...] caused by the [...] sight of Playes*, London, s.n., 1587, f. 19v.

rien à voir avec le théâtre – mais ils sont tous avarés de récits : le traité anglais le plus volumineux, l'*Histrion-Mastix* de William Prynne (1633), rapporte moins d'une dizaine d'anecdotes en plus de mille pages<sup>7</sup>. C'est qu'ils s'emploient surtout à développer une argumentation aussi abstraite que répétitive : ils citent les Pères et condamnent la lascivité sans donner d'exemple, comme si la simple peinture du vice pouvait avoir valeur d'incitation.

Pourtant, même si l'anecdote y est rare, la polémique est un terrain particulièrement fécond, puisque les anecdotes y sont objet de débat. Certes, il faudra attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle pour que les anecdotes deviennent un véritable enjeu et pour qu'elles soient rassemblées en volumes, alors que de pareilles compilations existent dans d'autres domaines depuis la fin du siècle précédent<sup>8</sup>. On s'efforcera alors de les disqualifier en bloc : c'est le cas de Gresset, en 1759, dans la célèbre *Lettre à M... sur la comédie* où il renonce au théâtre, à ses pompes et à ses œuvres<sup>9</sup>. Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, de pareilles attaques sont rares, ce qui est d'autant plus surprenant que, dans d'autres domaines, elles sont courantes. Ainsi, en démonologie où s'est développée une pratique assez sophistiquée de l'anecdote, fondée sur l'accréditation du témoignage, des polémiques âpres se sont développées sur l'authenticité des histoires invoquées<sup>10</sup>.

Même si elles ne font pas, comme ailleurs, l'objet d'une disqualification générale, les anecdotes dramatiques n'en suscitent pas moins des doutes, comme chez William Prynne, qui se demande si l'anecdote de l'homme changé en âne, qu'il a trouvée chez William of Malmesbury, n'est pas une fable imitée d'Apulée<sup>11</sup>. À l'occasion, le doute se fait polémique : il suffit qu'un auteur fasse usage d'une anecdote pour que son adversaire essaie de la contrer. C'est ce que fait Filmer, en 1698, quand il affirme n'avoir trouvé nulle part l'arrêt que Collier

7 W. Prynne, *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.

8 La compilation la plus célèbre est celle de 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. Depuis *Les Anecdotes de Florence* d'Antoine Varillas (1685), les recueils d'anecdotes se sont multipliés, dans tous les domaines – historique, politique, ecclésiastique, érotique, pictural, pour ne pas parler des anecdotes concernant un personnage célèbre – les volumes se comptent par centaines pour la France seule.

9 Gresset dénonce « les anecdotes fabriquées » parmi les « textes prétendus favorables » et les « sophismes » dont on use pour justifier « la composition des Ouvrages Dramatiques et le danger des spectacles » (*Lettre à M... sur la comédie*, dans *Œuvres de M. Gresset*, Londres, E. Kelmarneck, 1765, p. 329). Cette dénonciation est reprise par l'abbé Mann dans *Le Pour et le Contre les Spectacles*, Mons, C. J. Beugnies, 1782, p. 60-61, qui sera réédité sous le nom de l'abbé Parisis et sous le titre *Questions importantes sur la comédie de nos jours*, Valenciennes, J. B. Henry, 1789.

10 Voir à ce sujet les actes à paraître du colloque sur l'anecdote démonologique organisé par mes soins en mars 2007 à Paris-Sorbonne.

11 W. Prynne, *Histrion-Mastix*, *op. cit.*, f. 554.

invoque, l'accusant ainsi implicitement d'avoir fabriqué un faux<sup>12</sup>. Mais ces controverses restent peu fréquentes et ponctuelles. Les véritables polémiques restent plus souterraines : elles consistent moins à récuser les anecdotes, même quand elles sont manifestement forgées ou déformées, qu'à en reprendre l'interprétation pour en retourner le sens.

#### L'AMBIVALENCE DES ANECDOTES

La particularité la plus frappante de ces anecdotes est la facilité avec laquelle elles se retournent contre leur propos avoué. Il suffit, pour le constater, d'ouvrir les écrits du premier grand polémiste, Stephen Gosson, auteur du célèbre *School of Abuse* (1579). Pour démontrer les égarements auxquels la passion du théâtre conduit inévitablement, il prend l'exemple de Caligula. Celui-ci faisait tant de cas des acteurs et danseurs qu'il se laissait embrasser ouvertement sur la bouche ; il poussait l'aberration jusqu'à inviter le cheval de son favori et lui faire servir du vin et des grains d'orge en or ; il aurait même fini par le nommer consul, s'il n'avait pas été assassiné. Il a eu une fin misérable, digne de sa vie abominable : au sortir du théâtre et de la danse, il est tué par Chaerea – juste récompense et « catastrophe appropriée » (« *a fit Catastrophe* »)<sup>13</sup>.

Gosson ne veut pas simplement prouver l'antiquité des abus, il entend montrer à quelles aberrations conduit la passion du spectacle, l'obsession misogyne ordinaire du polémiste prenant ici des couleurs homophobes. Mais, en suggérant que le théâtre est doublement mortifère, pour l'âme et pour le corps, il ne peut s'empêcher de traduire une fascination implicite en faisant de la vie de Caligula un argument de tragédie. Le mot dont il use pour cette fin brutale et spectaculaire, *catastrophe*, entre dans la langue anglaise à ce moment précis<sup>14</sup>, avec un sens théâtral (dénouement) parfois élargi (fin tragique). Donnée comme condamnation paroxystique du théâtre, l'anecdote lui rend donc involontairement hommage. Il faut dire que, comme Munday, Gosson est un zélé converti. Il a été dramaturge et il n'est sans doute pas revenu de ses premières amours autant qu'il le prétend car il a la faiblesse d'épargner sa propre production : parmi les rares pièces qui

12 Jeremy Collier cite une pétition contre le théâtre présentée en 1580 à la reine Elizabeth (*A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, 3<sup>e</sup> éd., London, S. Keble, R. Sare & H. Hindmarsh, 1698, p. 242). Edward Filmer affirme n'en avoir pas trouvé trace (*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, p. 6). Ce texte, publié anonymement, a été également attribué à Elkanah Settle et Thomas Rymer.

13 S. Gosson, *The Schoole of Abuse*, London, T. Wodcocke, 1579, f. 14-14v.

14 L'*Oxford English Dictionary* date sa première occurrence de 1579.

échappent à sa vindicte (il n'y en a que quatre) figure l'une de ses propres tragédies, *Catilins conspiracies*<sup>15</sup>.

Dans un pamphlet ultérieur du même auteur, une anecdote empruntée à Xénophon fait l'objet d'un traitement bien plus ambigu encore. Pour montrer les effets calamiteux du spectacle, et en particulier des gestes des acteurs, Gosson invoque une représentation de l'histoire de Bacchus et Ariane donnée, à l'occasion d'un banquet, par un Syracusain et son jeune amant (« *his boy* »). Il évoque les gestes lascifs de Bacchus soulevant Ariane dans ses bras, et le poison qui coule aussitôt dans toutes les veines. Le public, transporté par les passions les plus impérieuses, se lève pour les assouvir, les hommes mariés rejoignant *illico* leurs femmes, les célibataires allant sur le champ se marier<sup>16</sup>. Même atmosphère de passion survoltée, de débordements et d'incitation à la débauche que pour Caligula, avec la même coloration homophobe. Mais aussi une ambiguïté bien plus frappante car, si elles déferlent avec une violence excessive, les passions ne servent ici qu'à la bonne cause, puisque le dérèglement des sens finit dans une concupiscence sainement canalisée par le mariage. Certes le débordement sexuel reste répréhensible, mais la condamnation est estompée par la fin morale et légale, le spectacle lubrique ayant même pour vertu de discipliner la sexualité potentiellement dangereuse des célibataires.

L'anecdote finit donc par faire figure d'acte manqué argumentatif : sous le discours du converti, la passion ancienne fait obstinément retour pour porter témoignage d'une fascination que le traité se propose, en principe, de rompre, si bien que, pour finir, le polémiste dédouane obscurément ce qu'il est censé condamner. C'est que sa haine n'est pas tout à fait pure : elle se nourrit d'une passion refoulée, qui profite du moindre jeu dans l'argumentation pour miner le propos explicite. De pareils retournements sont possibles grâce au phénomène de décontextualisation qui est à la base même de l'anecdote. En l'arrachant à son contexte d'origine, et parfois en la gauchissant quelque peu, le polémiste se focalise sur un aspect du récit (pour Bacchus et Ariane, c'est la concupiscence effrénée qui, attisée par les gestes des acteurs, mène le spectacle au bord de l'orgie), mais il ne maîtrise pas tous les effets de l'insertion. En introduisant un

15 *The Schoole of Abuse, op. cit.*, f. 23. On n'a malheureusement conservé aucune des pièces de Gosson, qui n'ont sans doute pas été publiées, mais on connaît quelques titres par ses écrits ou ceux de ses adversaires.

16 Gosson, *Playes confuted in fivie actions prouing that they are not to be suffred in a Christian common weale*, London, T. Gosson, 1582, f. 58-58v. Gosson transforme complètement le récit de Xénophon qui clôt son *Banquet* (chap. 9) sur un ballet d'Ariane et Bacchus organisé par un Syracusain et dansé par une jeune fille et un jeune homme. Si l'effet est bien le même (la danse voluptueuse pousse les spectateurs mariés à rejoindre leurs femmes, les célibataires à jurer de se marier), les conditions sont différentes : ce n'est pas le Syracusain et son mignon qui excitent les spectateurs mais les ébats mimés des deux jeunes danseurs. Socrate, quant à lui, résiste à l'appel du désir : avec quelques sages, il quitte le banquet pour la promenade.

certain jeu entre le récit et l'argument qui l'accueille, l'importation permet des effets de sens inattendus qui exploitent les zones d'ombre du traité.

Le phénomène n'est pas exceptionnel, il n'est même pas forcément lié à une passion refoulée du polémiste. Même des auteurs qui n'ont pas retourné leur passion ancienne en haine virulente sont, à l'occasion, les victimes de pareils flottements dans la démonstration.

#### LA RÉVERSIBILITÉ DES ANECDOTES

À la différence de Gosson, Prynne n'a pas la moindre ambivalence vis-à-vis du théâtre : son traité est une immense diatribe, obsessionnelle et répétitive, sans la moindre trace d'une conversion qui aurait inversé la dévotion en rage. Parmi les rares anecdotes qu'il recueille, deux, tirées d'un théologien orthodoxe du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, Nicolas Cabasilas<sup>17</sup>, sont destinées à montrer jusqu'où peut aller l'audace des acteurs : certains ne craignent aucune impiété et vont jusqu'au blasphème. Dans la première, un acteur païen nommé Porphyre se baptise sur scène pour faire rire le public aux dépens des chrétiens : il entre dans un bac rempli d'eau en invoquant la Trinité ; le public païen rit, mais Dieu lui envoie sa grâce et l'acteur impie est aussitôt converti ; le prodige est ensuite confirmé quand le nouveau chrétien prouve la fermeté de sa conviction en allant au martyre. La seconde rapporte une histoire absolument identique : un autre acteur païen, du nom d'Ardalion, se baptise lui-même sur scène par plaisanterie et, comme son camarade, il est converti<sup>18</sup>. De ce double apologue, Prynne conclut que Dieu accomplit ces miracles non pas pour justifier les acteurs mais pour faire la démonstration éclatante de son pouvoir en régénérant ceux qui ont l'audace de le mépriser<sup>19</sup>.

À l'évidence, la conclusion est réversible : du baptême feint, les dramaturges tireront des tragédies où l'éloge du théâtre est intimement associé à celui de Dieu, les artifices du spectacle devenant l'instrument paradoxal d'une épiphanie

17 Les anecdotes proviennent du *De Vita in Christo (Patrologie grecque, éd. Migne, vol. 150, col. 491-726)*, dont le livre II est consacré au baptême. Prynne suit la version latine incomplète (les six premiers livres, sur sept) de J. Pontanus, publiée à Ingolstadt en 1604, rééditée à Cologne en 1618 et reprise par Migne. Il existe une édition avec traduction française de M.-H. Congourdeau, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 2 vol., 1989-1990 (mais la traduction n'est pas toujours fiable).

18 En vérité, Prynne altère le second apologue en faisant croire qu'il est absolument semblable au premier : car Ardalion n'est pas baptisé en feignant le baptême par moquerie mais en imitant la passion du Christ ; il sent les plaies au moment où il est suspendu par ses camarades sur la croix. Il n'y a plus de sacrement parodique, la *mimèsis* théâtrale devenant *imitatio Christi* : c'est en jouant le rôle du Christ qu'il devient chrétien. Les deux apologues sont au livre II, § 81 et 83, *Patrologie grecque, éd. Migne, col. 555 sq.*, éd. Congourdeau, vol. 1, p. 206 sq.

19 W. Prynne, *Histrio-Mastix, op. cit.*, p. 119.



véritable<sup>20</sup>. On peut donc voir dans ces récits bien autre chose qu'une preuve de l'abjection intrinsèque des acteurs : en montrant que l'impiété, poussée jusqu'au blasphème, se retourne en une dévotion qui ne recule pas devant le martyr, ils postulent que le théâtre, d'art du faux-semblant, devient l'instrument d'une vérité en acte. C'est du reste ce que dit Nicolas Cabasilas, qui fait de l'imitation théâtrale l'analogie même du baptême puisqu'il définit ce dernier comme une imitation du martyr du Christ<sup>21</sup>. Et c'est bien ce que Prynne donne au lecteur le moyen de penser puisqu'il cite, dans ses *marginalia*, Nicolas Cabasilas, qui affirme que celui qui est baptisé par jeu « non seulement devient aussitôt chrétien mais il est admis dans la société des martyrs »<sup>22</sup>. Prynne est donc imprudent de vouloir arrêter le sens du récit à sa première phase, où les acteurs font la preuve de leur audace et de leur impiété car, si l'on va jusqu'au bout de l'affirmation du théologien orthodoxe, force est de conclure, comme Lope de Vega et Rotrou, que, en faisant du théâtre le lieu d'un sacrement véritable, Dieu transforme l'instrument du péché en instrument de salut et d'édification publique.

116

Il ne faudrait pas croire que l'anecdote soit à double tranchant seulement pour les adversaires du théâtre. On relève des retournements analogues dans l'un des plus habiles plaidoyers en faveur du théâtre et de la profession d'acteur, l'*Apology for Actors* du dramaturge Thomas Heywood<sup>23</sup>. Dans son livre II, qui porte sur la dignité antique de l'art, Heywood entreprend de montrer que les plus grands personnages ont cultivé le théâtre. Il prend l'exemple de César, qui s'est fait acteur par plaisir et qui a déployé un grand talent sur son théâtre privé. Un jour, en jouant le rôle d'Hercule dans *Hercule furieux*, il est tellement emporté par la fureur de son rôle qu'il tue vraiment l'acteur qui joue Lycas, le messager qui apporte à Hercule la tunique empoisonnée par le sang du Centaure Nessus<sup>24</sup>. Heywood généralise l'anecdote en affirmant que c'est l'usage, à Rome, de prendre pour acteurs des condamnés à mort, afin que les victimes meurent vraiment sur scène, et il ajoute que les empereurs romains ont l'habitude de monter sur les planches, comme l'ont fait Caligula, Néron, Vitellius, Domitien et Commode.

20 Comme l'attestent, bien sûr, *Lo Fingido Verdadero* de Lope de Vega (ca 1608/1621) et *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou (1647). Sur ces textes, voir dans ce volume l'article d'E. Zanin. Pour toutes les pièces, je donne la date de 1<sup>re</sup> édition précédée, si elle est connue, de la date de composition ou de création.

21 N. Cabasilas, *De Vita in Christo*, op. cit., *Patrologie grecque*, col. 557, éd. Congourdeau, p. 214-215 (cité par W. Prynne, *Histrio-Mastix*, op. cit., p. 119).

22 « *Postquam vero idque per ludum baptizatus est, non Christianus solum illico est redditus, sed ad ipsorum quoque martyrum societatem aggregatus, &c.* » (*De Vita in Christo*, op. cit., *Patrologie grecque*, col. 555 (éd. Congourdeau, p. 209)).

23 Thomas Heywood, *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. Heywood a été aussi acteur, attaché notamment à la troupe des Queen Anne's Men.

24 Ibid., op. cit., f. E3v. À l'évidence, Heywood confond *Hercules furens* et *Hercules Cæteus*.

La finalité évidente de ce récit est de renverser l'argument historique et social des adversaires : loin de venir de la lie du peuple et d'être frappés d'infamie, les acteurs romains se recrutent dans les plus hautes sphères, si bien que le théâtre n'est pas seulement un art respectable, c'est un art princier, qui a conquis le sommet de l'État. Heywood reprend un lieu commun de toutes les apologies : pour démontrer l'éminence d'un art, on dresse la liste des princes qui l'ont protégé, encouragé, voire pratiqué eux-mêmes<sup>25</sup>. Mais la respectabilité n'est pas le seul objectif. L'apologue veut mettre en évidence la puissance du théâtre, qui exerce un tel empire qu'il soumet même les princes. Il veut en outre montrer une dynamique passionnelle si forte qu'elle fait déborder la fiction dans le réel. Ce faisant, il rejoint le propos de bien des pièces, depuis *The Spanish Tragedy* de Kyd (ca 1585/1592) jusqu'à *The Roman Actor* de Massinger (1626/1629).

L'anecdote est une fable qui joue habilement sur un renversement essentiellement rhétorique : le théâtre du pouvoir démontre le pouvoir du théâtre<sup>26</sup>. Mais elle est fragile, car elle plaide mal en faveur de la dignité du théâtre, du moins en terre chrétienne, puisqu'elle présente le spectacle comme une boucherie pour potentats assoiffés de sang, c'est-à-dire comme le révulsif que les polémistes s'acharnent à dénoncer. C'est pourquoi le réfuteur de Heywood, John Greene, saute sur l'occasion, en qualifiant de « mémorable » l'anecdote de Jules César, précisément parce que c'est contre le théâtre qu'elle plaide : il a beau jeu de souligner l'effet lamentable qu'une telle tuerie aurait sur les spectateurs<sup>27</sup>. Quant à la liste d'empereurs qui font du théâtre, ajoute-t-il, c'est une série de tyrans sanguinaires.

#### LE RETOURNEMENT DES ANECDOTES

Le conflit entre Thomas Heywood et John Greene est exemplaire de la malléabilité des anecdotes : si évidente que soit la leçon qu'on doit en tirer, on trouve toujours le moyen de retourner le récit contre le propos qu'il prétendait servir, quitte parfois à ce que, par un nouveau revirement, l'opération finisse à votre détriment. Le meilleur exemple de ce fonctionnement paradoxal est la

25 C'est un argument abondamment utilisé, au XVI<sup>e</sup> siècle, par les théoriciens de la peinture. Voir par exemple le *Dialogo della Pittura intitolato l'Areino* de L. Dolce [1557] (voir éd. P. Barocchi, *Trattati d'arte*, Bari, Laterza, t. 1, 1960, p. 160 sq.) ou le *Trattato della Pittura* de G. P. Lomazzo (Milano, P.G. Pontio, 1585), livre I, chap. 1.

26 Heywood commet néanmoins une erreur historique : c'est au cirque et non sur la scène qu'on utilisait les condamnés à mort.

27 « *Which example indeed greatly doeth make against their Playes* » : cet exemple joue grandement en défaveur du théâtre (I. G. [John Greene], *A Refutation of the Apology for Actors*, London, T. Langley, 1615, p. 28). De ce John Greene, on ne sait à peu près rien.

série des anecdotes que Heywood choisit, parmi un nombre « infini » de cas « familiers » et « récents », pour prouver l'action morale de la représentation<sup>28</sup>.

La première se passe à Lin en Norfolk. Les acteurs du comte de Sussex jouent la vieille histoire de « Fryer Francis » (le frère Francis) où une femme, follement amoureuse d'un jeune homme, assassine son mari. Celui-ci revient la hanter sous des formes plus effrayantes les unes que les autres. La représentation est troublée quand, dans le public, une femme de bonne réputation pousse un cri strident (« *screech* ») et raconte que, sept ans auparavant, elle a empoisonné son mari dans des circonstances analogues et que celui-ci la hante de semblable façon. La femme est condamnée. Heywood atteste la véracité du fait, en renvoyant au témoignage des acteurs et aux archives de la ville<sup>29</sup>.

118

La troisième se déroule à Amsterdam. Une compagnie d'acteurs anglais joue l'histoire des quatre fils Aymon. Au dernier acte, Renaud (Renaldo) apparaît déguisé en homme de peine et participe à l'édification d'une église, en manière de pénitence. Les autres ouvriers décident de se débarrasser d'un rival gênant qui abat dix fois plus de travail qu'eux. Ils attendent le moment propice et le tuent en lui plantant un clou dans la tempe. Grand cri dans les galeries : une femme au regard halluciné s'écrie « Ô mon mari ! Ô mon mari ! ». La représentation continue, on la ramène chez elle, elle languit quelques jours, ses voisins s'occupent d'elle ; l'un d'eux, marguillier, raconte avoir trouvé lors d'une ouverture de tombeau un crâne transpercé d'un clou. Il s'avère que la femme a assassiné son mari douze ans plus tôt, elle confesse, est arrêtée, jugée, condamnée et brûlée<sup>30</sup>.

John Greene, qui s'applique à réfuter le traité en détail, réagit à ces deux récits d'une façon étonnante<sup>31</sup>. Il ne met pas le fait en cause, alors que, par ailleurs,

28 *An apology for Actors, op. cit.*, f. G1v-G2v. Heywood en donne trois. Je laisse de côté la deuxième, qui raconte comment, en Cornouaille, des Espagnols débarquent en secret pour piller une ville et la brûler, tandis que des acteurs de passage donnent une pièce où se déroule une bataille. À cause du bruit, les Espagnols se croient découverts et se retirent en tirant par bravade. Les citoyens s'arment et les poursuivent, rendant grâce à la providence de leur avoir envoyé des acteurs pour les sauver. John Greene attribue ce bienfait non au spectacle mais à la miséricorde de Dieu qui veille sur les habitants.

29 Cet appareil d'authentification est habituel dans les textes démonologiques mais pas dans la polémique théâtrale. L'anecdote opère, entre le théâtre et la magie, un rapprochement qui n'est pas neuf : dans les années 1580, les attaques contre le théâtre n'ont pas une visibilité suffisante en France pour donner lieu à des traités spécifiques mais on les rencontre sporadiquement dans les traités de démonologie. Voir Pierre Massé, *De l'imposture et tromperie des Diables Devins, Enchanteurs, Sorciers*, Paris, Poupay, 1579, livre I, chap. 22, f. 101-107v, ou René Benoist, *Petit fragment catechistic d'une plus ample catechese de la Magie reprehensible & des Magiciens*, Paris, Poupay, 1579, dont le chap. 16 porte un titre très explicite : « Que les jeux des theatres & les danses sont une suite de la science diabolique [...] », p. 20-22.

30 *An apology for Actors, op. cit.*, f. G2-G2v.

31 J. Greene, *A Refutation of the Apology for Actors, op. cit.*, p. 42-43.

il met volontiers en doute les affirmations de Heywood. S'il ne conteste pas, c'est sans doute qu'il croit avoir trouvé la parade. Il n'exploite pourtant pas un argument évident, qui serait que, opérant comme une magie diabolique, le théâtre dévoile sa vraie nature satanique. Il propose une explication presque inverse : le prodige est un effet de la colère de Dieu contre des meurtrières qui, loin de se repentir, fréquentent « la synagogue de Satan ». C'est là que Dieu choisit de mener leur corps à la destruction : il les châtie d'aller au théâtre plutôt qu'au temple. Le caractère spécieux de son interprétation est évident puisque, aussitôt après, Greene donne une anecdote qui illustre bien mieux cette leçon : un tremblement de terre a détruit un théâtre, tuant les spectateurs ou les rendant infirmes<sup>32</sup>. Tout ravager est, pour la puissance divine, un bien meilleur moyen de faire sentir sa réprobation, alors que pousser les meurtrières à l'aveu, c'est prêter au spectacle profane une vertu qui est tout le contraire de maléfique.

Les deux adversaires restent curieusement insensibles à la parenté frappante que ces deux histoires ont avec les fictions des dramaturges contemporains. En effet, elles font du théâtre l'instrument d'une justice divine qui n'intervient que parce qu'elle est forcée de prendre le relais d'une justice humaine aveugle ou impuissante. Ce dispositif est précisément celui auquel les dramaturges ont recours : c'est le scénario du *mouse trap* de *Hamlet* et d'autres *revenge tragedies* qui font d'une représentation à l'intérieur de la représentation le moyen de punir un crime qui avait échappé à la justice<sup>33</sup>. En reprenant les ficelles du théâtre dans le théâtre, les anecdotes prennent des airs de fables de théâtre. Il est surprenant que Greene n'ait pas sauté sur cette évidente parenté pour dénoncer les fables sur lesquelles Heywood fonde son apologie.

Sans doute y trouve-t-il un élément qui sert ses desseins : ces récits confirment le lien que tous les adversaires du théâtre établissent entre le théâtre et les femmes, à savoir que la salle de spectacle est, pour les femmes, un lieu de perdition, à cause de leur fragilité particulière. C'est précisément ce que dit Greene : les femmes meurent de fréquenter le mauvais lieu, d'aller se divertir au spectacle quand elles devraient aller au temple se repentir. Mais la leçon qu'il tire est un peu courte, et la défense du théâtre a bien plus à gagner dans ces récits. En effet, loin de verser dans l'argumentation misogyne, les deux apologues la retournent en faisant du lieu de perdition un lieu de salut. Si les femmes perdent leur vie,

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 43. Greene emprunte le récit à Philip Stubbes, qu'il recopie littéralement, voir P. Stubbes, *The Anatomie of Abuses*, London, R. Jones, 1583, f. P3v. Stubbes ne date pas l'événement, qu'il rapporte juste après un autre tout semblable, qu'il date du dimanche 13 janvier 1583 (f. P2v-P3).

<sup>33</sup> L'un des exemples les plus éclatants est *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (ca 1582.1588/1592)

elles sauvent leur âme : en prenant conscience de leur crime, elles trouvent, avec l'aveu, le chemin d'une mort expiatoire. L'argument misogynne est donc renversé : loin d'attenter à la vertu des femmes, le théâtre les met sur la voie du repentir qui est la clef du salut. Heywood, quant à lui, se garde de souligner les bienfaits proprement religieux de la représentation, de peur d'attirer sur lui, par de telles provocations, des soupçons d'impiété.

120 En montrant un tel sursaut de conscience chez des coupables endurcies, les deux anecdotes touchent à un élément essentiel de la polémique sur le théâtre : le parallèle entre la représentation et le sermon. C'est la variante théâtrale du vieil argument iconophile du *liber idiotarum* : comme les images sont le livre des illettrés, le spectacle a des vertus didactiques analogues à celles de la prédication. Ce lieu commun est surtout utilisé par les adversaires du théâtre, qui le dénoncent<sup>34</sup>, car les apologistes l'évitent, sans doute par peur d'une accusation de blasphème. Les deux anecdotes sont une façon, pour Heywood, de compenser ce silence forcé, car elles sont une assez bonne illustration de l'équivalence entre le théâtre et la chaire : en venant à bout d'une culpabilité endurcie, la représentation ouvre les cœurs comme seuls savent le faire quelques prédicateurs capables de galvaniser les foules. Du coup, on met discrètement le doigt sur une vérité qui est rarement explicitée : si les polémistes, qui sont souvent des prédicateurs<sup>35</sup>, s'en prennent si violemment à l'équivalence entre représentation et prédication, c'est qu'ils considèrent le théâtre comme un rival. C'est exactement ce qui attise la colère de John Greene, qui est justement l'un des rares, avec Philip Stubbes, à formuler explicitement le reproche : il dénonce avec violence l'équivalence entre théâtre et sermon comme un blasphème intolérable. Et il conclut par ce qui sonne comme un aveu : les acteurs attirent les foules, vidant les temples pour remplir les salles de spectacle.

On comprend donc que Greene lise dans les anecdotes un châtement divin. Dire que Dieu punit les coupables d'aller au théâtre et non pas au temple, c'est exprimer la hantise qui semble à l'origine de beaucoup de pamphlets anglais : le théâtre n'est pas seulement un antre satanique où l'on perd son temps et son âme, il fait une concurrence déloyale aux lieux de culte. Cette peur était-elle fondée ? On le croirait à voir les demandes répétées pour interdire les représentations pendant les jours de fête, à défaut de fermer complètement les lieux de spectacle. En tout cas, les raisons morales et religieuses n'expliquent pas à elles seules la haine du théâtre ; le dépit devant le succès des saltimbanques a sans doute

34 Voir J. Northbrooke, *Spiritus est Vicarius Christi in terra*, op. cit., p. 66-67 ; Munday, *A second and third blast...*, op. cit., p. 91 ; P. Stubbes, *The Anatomie of Abuse*, op. cit., f. L7v ; W. Prynne, *Histrio-Mastix*, op. cit., p. 793.

35 C'est le cas, parmi les auteurs déjà cités, de J. Northbrooke, S. Gosson (qui est *lecturer* attaché à une paroisse) et de J. Rainolds.

profondément contribué à la violence des imprécations. Il y a beaucoup de passion déçue ou retournée dans ce mélange de métaphores religieuses et d'insinuations sexuelles par lequel Greene dénonce l'infamie d'acteurs qui, dans leurs secrets conclaves, s'adonnent à la sodomie ou à bien pire encore<sup>36</sup>.

#### LA RECONTEXTUALISATION : L'ADAPTABILITÉ DE L'ANECDOTE

Ces récits sont d'une étonnante labilité puisqu'on peut les tirer dans tous les sens, les adversaires parvenant toujours à y trouver leur compte. Cette flexibilité tient, on l'a vu, à une propriété fondamentale de l'anecdote, qui est sa décontextualisation ; c'est parce que l'on peut réinsérer ce fragment narratif dans des contextes différents – logiques et argumentatifs et non plus narratifs – que le sens peut dévier, voire totalement s'inverser. Voyons comment, dans ce cas précis, cela fonctionne.

Pour Greene, l'anecdote s'insère dans une logique argumentative qui, partant de l'équivalence blasphématoire entre le théâtre et le sermon, s'emploie à la renverser : le théâtre est le temple du diable et le fréquenter est aller à sa perte ; plus les foules convergent vers lui, plus elles attirent la colère de Dieu, qui s'exprime de deux façons, soit en perdant les pécheurs (les femmes du Norfolk et d'Amsterdam), soit en écrasant tous les spectateurs, quels qu'ils soient, sous les décombres de ce temple d'impiété – c'est l'anecdote du tremblement de terre, que Greene ajoute immédiatement, pour convaincre les fidèles de se détourner du spectacle. Du coup, il n'est pas surprenant que Greene ne récuse pas les événements que Heywood rapporte, puisqu'il peut les faire parler en les insérant dans une série parfaitement logique. Lin et Amsterdam attestent d'un premier degré de la punition divine, avant que le tremblement de terre ne montre à quelles extrémités la colère de Dieu peut se porter.

Pour Heywood, l'anecdote s'inscrit dans une tout autre logique qui, partant du postulat que le théâtre et les acteurs sont utiles, démontre les bienfaits pédagogiques et moraux de la représentation. D'où le choix d'apologues dont les femmes sont les principales protagonistes puisque, loin d'être par leur faiblesse les premières victimes du théâtre, elles en sont les premières bénéficiaires : le spectacle montre aux pécheresses la voie du repentir, voire de la rédemption, et l'on peut considérer que, du même coup, il incite les chastes à la vertu.

Reste qu'on peut s'étonner que Heywood donne deux anecdotes si semblables. Sans doute veut-il montrer que, récurrent, le phénomène est d'autant plus significatif. Mais il y a peut-être une autre raison à ce dédoublement, car les

36 J. Greene, *A Refutation of the Apology for Actors*, op. cit., p. 60. Mais il emprunte tout ce passage à Stubbes, *The Anatomie of Abuse*, op. cit., f. L7v-L8v.

deux versions ne sont pas aussi interchangeables qu'on le croirait à première vue : la seconde introduit une variante qui est loin d'être indifférente. À Lin, c'est une intrigue criminelle qui provoque la réaction de la coupable tandis que, à Amsterdam, l'intrigue, empruntée à l'histoire des quatre fils Aymon, a une coloration fortement religieuse. Elle est tout à fait édifiante : Renaud, l'aîné des quatre fils, quitte sa famille et part sur les routes expier ses péchés. Il mène une vie de pèlerin, s'arrête à Cologne pour participer à la construction de l'église Saint-Pierre, vivant de pain et d'eau et travaillant pour l'amour de Dieu et de saint Pierre. Quand ses compagnons l'assassinent, pendant son sommeil, en lui écrasant le crâne avec une masse, il trouve encore la force de se signer et de recommander son âme au Christ, en pardonnant à ses assassins<sup>37</sup>. La sainteté de cette mort est confirmée par les tribulations de son corps qui, jeté dans un sac dans le Rhin, flotte et accomplit des miracles. Un tel exemple de dévotion a de quoi provoquer des sursauts de conscience : la pièce est donc, à la différence de l'autre, tout à fait édifiante et susceptible d'avoir des effets non pas seulement moraux mais religieux.

Du coup, il est moins illégitime de prêter à une telle pièce la vertu d'un sermon. D'autant plus que la représentation d'Amsterdam diffère de celle de Lin par un autre trait. À Lin, ce qui se passe sur les planches correspond exactement à ce qui s'est passé dans la réalité : la coupable voit sur scène ce qu'elle a fait quelques années auparavant. À Amsterdam, en revanche, cette homologie va de pair avec une notable différence : la femme reconnaît bien dans l'intrigue fictive le crime qu'elle a commis dans la réalité, mais elle ne peut ignorer la dissemblance frappante entre sa propre situation et celle du protagoniste sur scène. Sur les planches, la victime est une incarnation de toutes les vertus : devenu pèlerin pour expier ses crimes passés, il meurt saintement en poussant la charité chrétienne jusqu'à pardonner à ses assassins. C'est son exemple, aussi bien que la similitude des modalités du crime, qui arrache un cri à la criminelle endurcie qui risque de mourir non repentie après douze ans. Le cadre dévot de la deuxième anecdote dit bien mieux que, en perdant la vie, la criminelle peut espérer sauver son âme, avec un aveu qui lui ouvre le chemin de l'expiation. L'anecdote d'Amsterdam est donc plus efficace pour renverser l'argument misogynne en soutenant que, loin d'attenter à la vertu des femmes, le

37 Aucune pièce sur les quatre frères Aymon n'a été conservée. Il doit s'agir d'une adaptation, non de la chanson de geste attribuée à Huon de Villeneuve (xiii<sup>e</sup> siècle), ni de sa version en prose (xv<sup>e</sup> siècle), mais de la version anglaise de William Caxton. À une variante près (le crâne écrasé et non transpercé d'un clou), les indications fournies par Heywood sont conformes au récit de l'assassinat de Renaud, au chap. 28 du roman, f. 169-171 de l'édition *The Righte pleasaunt and goodly historie of the four sonnes of Aimon*, London, J. Walcy, 1554. De la pièce représentée à Lin (« Friar Francis »), je n'ai trouvé aucune trace.

théâtre la sauve, car il est bien un lieu de conversion, où une pécheresse endurcie trouve la voie du repentir.

Ce qu'exploitent les polémiques, c'est l'ambivalence fondamentale de l'anecdote, qui tient à ce qu'elle introduit du jeu à un double niveau. Elle fournit une donnée narrative brute qui, séparée de son contexte d'origine, ne se présente plus comme insérée dans une série causale absolument établie et se prête à de nouveaux agencements logiques. Pour la représentation d'Amsterdam, on peut considérer, par exemple, que la spectatrice réagit à la similarité (le clou dans la tempe) mais aussi bien à la dissemblance (« pénitent, il ira en Paradis » *vs* « pécheresse, je suis promise à l'Enfer »). Dès qu'on l'insère dans un développement argumentatif, même lâche, l'anecdote est recontextualisée et s'ouvre à des sens différents selon la logique argumentative du contexte nouveau. Heywood et Greene les insèrent dans deux séries diamétralement opposées qui se rejoignent cependant sur un même paradigme essentiel : l'opposition du théâtre et du temple, de la pièce et du sermon. D'un côté, le théâtre est une anti-église, qu'il faut fermer pour remplir à nouveau les temples – et c'est pourquoi Dieu frappe les spectateurs, avant de les écraser physiquement si ça ne suffit pas. De l'autre, le théâtre est une église capable non seulement de réformer les mœurs mais même de remettre sur la voie du salut – ce que Heywood se garde bien de préciser, s'il l'a pensé, pour ne pas pousser trop loin la provocation<sup>38</sup>. L'avantage de l'anecdote est de construire un discours flottant qui fait pressentir ce qu'il vaut mieux ne pas dire trop haut.

Pour l'historien, l'anecdote ne présente pas seulement l'intérêt de vérifier avec quelle facilité les arguments s'inversent, elle présente également un autre avantage : elle permet de saisir quelque chose, dans la réaction du spectateur au spectacle, dont les traités ne parlent jamais. Il serait assurément naïf de prendre pour argent comptant la réaction des protagonistes, dans ces deux anecdotes, et d'en déduire que la représentation a le pouvoir d'ouvrir les cœurs et les âmes et de forcer l'aveu. Mais ces micro-récits font comprendre, sinon la manière dont les spectateurs réagissaient effectivement, du moins celle dont les contemporains imaginaient l'effet du spectacle. Ils montrent en effet que, contrairement à ce que la critique pense souvent aujourd'hui, la question n'est pas tant celle de la vérité (ce qui se passe sur scène est-il vérité ou fiction ?) que celle du rapport que la fiction théâtrale entretient avec le vécu du spectateur. La spectatrice d'Amsterdam appréhende la fiction scénique comme un miroir de sa propre situation : elle ne s'interroge pas sur la réalité de ce qui se passe en scène, mais

38 Il n'est pas impossible qu'il y ait des sous-entendus religieux car, s'il n'est pas le puritain que l'on a cru parfois, Heywood est loin de professer les idées sulfureuses d'un Marlowe, son œuvre est pénétrée de références religieuses et il publiera, en 1635, un très long poème religieux, *The Hierarchy of the Blessed Angels*.



perçoit le spectacle comme une fable qui dit une vérité morale qui la concerne elle-même, dans la réalité de sa vie, car la vue d'une victime exemplairement dévote la renvoie à la conscience de son propre endurcissement dans le péché. Le spectateur de théâtre du début du XVII<sup>e</sup> siècle n'est pas assez naïf pour croire que l'action scénique est vraie mais il rapporte directement la fiction scénique à sa propre vie. Non contente de penser l'impact moral et religieux du théâtre – instrument ou fléau religieux –, l'anecdote nous éclaire sur la façon dont le spectacle tend au public un miroir où il reconnaîtra non pas une histoire vraie mais une fiction qui l'éclaire sur ses propres choix de vie. En d'autres termes, elle esquisse une théorie non aristotélicienne de l'effet du spectacle.

## 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 <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><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 <sup>xviii</sup><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 <sup>xvi</sup><sup>e</sup> au <sup>xviii</sup><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 <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><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.

CAILHA 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, demeurait impensé, voire impensable ? Ce sont ces questions qui sont abordées, à partir d'un corpus d'anecdotes allant de l'Antiquité à la fin du XVIII<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.