

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

ANECDOTES DRAMATIQUES

De la Renaissance aux Lumières



ANECDOTES DRAMATIQUES

Dans la même collection

Pitres et pantins.

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

Le Parnasse du théâtre.

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

Le Miel et le Fiel.

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

Le Théâtre de l'expérience.

Contribution à la théorie de la scène
Esa Kirkkopelto

Le Sanctuaire des illusions.

Le théâtre de George Sand
Olivier Bara

Tout pour les yeux.

Littérature et spectacle autour de 1900
Guy Ducrey

Le Goût italien dans la France rocaille.

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

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

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

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

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

Situations avec spectateurs.

Recherches sur la notion de situation
Nicolas Ferrier

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

Anecdotes dramatiques
de la Renaissance aux Lumières



AVANT-PROPOS

François Lecerclé

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

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

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

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

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

8

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

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

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

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

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

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

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

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

TROISIÈME PARTIE

**Topique de l'anecdote :
les acteurs**

LES RAPPORTS ENTRE AUTEURS ET ACTEURS
DANS LES ANECDOTES FRANÇAISES ET ANGLAISES :
UN LABORATOIRE THÉORIQUE POUR L'ART DU COMÉDIEN

Véronique Lochert
Université de Haute-Alsace (Mulhouse)

Les anecdotes dramatiques mettent en scène la relation triangulaire qui unit l'auteur, les acteurs et le public. Leur développement au XVIII^e siècle accompagne l'émancipation progressive de l'art de l'acteur par rapport à celui du poète. Cette période marque en effet le passage de l'âge des auteurs à celui des acteurs : le XVII^e siècle en France et l'époque élisabéthaine en Angleterre apparaissent rétrospectivement comme un âge d'or des relations entre auteurs et acteurs¹, tandis que l'écart se creuse entre les auteurs disparus et les acteurs qui continuent à jouer leurs pièces et que ces derniers affirment de plus en plus leur indépendance par rapport aux auteurs contemporains. Mémoire de la représentation, l'anecdote met plus souvent en vedette l'acteur que l'auteur, visant ainsi à réparer l'inégalité des deux figures à l'égard du temps. Là où l'art du poète possède son lieu propre, le livre, érigeant son œuvre en monument, l'art de l'acteur ne vit en effet qu'un temps dans la mémoire des spectateurs, comme le déplorent Marmontel et Cibber :

Corneille et Racine nous restent ; Baron et la Lecouvreur ne sont plus ; leurs leçons n'étaient écrites que dans le souvenir de leurs admirateurs, leur exemple s'est évanoui avec eux².

- 1 « On vit alors ce que la scène tragique a jamais réuni de plus parfait, les ouvrages de Corneille et de Racine représentés par des acteurs dignes d'eux » (Marmontel, « Déclamation théâtrale », dans *Éléments de littérature* [1787], éd. S. Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 340) ; « *It was the happiness of the Actors of those times to have such Poets as these to instruct them and write for them; and no less of those poets, to have such docile and excellent actors to act their plays* » (« Les acteurs de cette époque avaient le bonheur d'avoir de tels poètes pour les instruire et pour écrire pour eux ; et ces poètes n'avaient pas moins de bonheur d'avoir des acteurs aussi dociles et excellents pour jouer leurs pièces », Richard Flecknoe, *A Short Discourse of the English Stage* [1664], dans *Critical Essays of the 17th Century*, éd. J. E. Spingarn, Oxford, Clarendon Press, 1908-1909, t. II, p. 94).
- 2 « Déclamation théâtrale », dans *Éléments de littérature*, éd. cit., p. 341.

*Pity it is, that the momentary Beauties flowing from an harmonious Elocution, cannot like those of Poetry, be their own Record! That the animated Graces of the Player can live no longer than the instant Breath and Motion that presents them; or at best can but faintly glimmer through the Memory, or imperfect attestation of a few surviving Spectators*³.

Issue de souvenirs d'acteurs et de spectateurs, l'anecdote transmet quelques traits frappants du jeu de grands comédiens, auquel elle permet ainsi de survivre dans la mémoire du public et d'influencer les acteurs à venir. Privilégiant le particulier sur le général, l'exceptionnel sur la routine, le fait sur la structure, elle offre peut-être le meilleur moyen de décrire et de théoriser le jeu de l'acteur, qui échappe à la fixation écrite et à la réduction à des principes abstraits. L'ensemble formé par les anecdotes associant auteurs et acteurs propose ainsi une réflexion subreptice sur l'art du comédien à travers une série de situations esquissant les portraits croisés de l'auteur et de l'acteur, qui posent les jalons d'une histoire du jeu et élaborent une théorie paradoxale.

178

L'ACTEUR AU MIROIR DE L'AUTEUR

Qu'il s'agisse de faire l'apologie de l'acteur au xvii^e siècle ou d'affirmer l'autonomie de son art au xviii^e siècle, la réflexion sur le comédien s'appuie sur des anecdotes qui l'associent à la figure de l'auteur, qui l'a précédé dans sa quête de légitimité théorique et sociale. Un certain nombre de schémas récurrents se dégagent des anecdotes mettant aux prises auteurs et acteurs : elles suggèrent moins un conflit qu'une collaboration permanente, dans laquelle l'auteur est d'abord le maître, mais où l'acteur joue un rôle de plus en plus décisif. L'émancipation de l'art de l'acteur, qui prétend au statut de créateur, passe d'une part par un rapprochement avec la figure de l'auteur, comme le suggèrent les couples formés par Baron et Molière, Betterton et Shakespeare. Tirant profit de la gloire de l'auteur, l'acteur entretient son culte et apparaît souvent comme la source des anecdotes qui peuplent sa biographie⁴. Son indépendance exige,

3 « Quel dommage que les beautés éphémères produites par une élocution harmonieuse ne puissent être leur propre description, comme celles de la poésie ! Que les grâces animées de l'acteur ne puissent survivre au souffle et au mouvement d'un instant qui les manifestent, ou qu'elles ne puissent au mieux que luire faiblement dans la mémoire ou le témoignage imparfait de quelques spectateurs encore vivants » (*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, 1968, p. 60).

4 Grimarest reconnaît ainsi sa dette à l'égard de Baron (*Addition à la Vie de M. de Molière* [1706], dans *La Vie de M. de Molière*, éd. G. Mongrédien, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 158) et Rowe la sienne à l'égard de Betterton (« Some Account of the Life &c. of Mr. William Shakespeare », dans *The Works of Mr. William Shakespeare*, London, J. Tonson, 1709, p. 12).

d'autre part, une différenciation, qui permet de définir les compétences de chacun et de fonder ainsi les principes d'une collaboration équilibrée.

Certaines anecdotes invitent à délimiter le champ de l'auteur et celui de l'acteur dont les arts sont présentés comme équivalents, mais distincts. Aux anecdotes mettant en scène la rivalité des auteurs et des acteurs dans le domaine de la déclamation répondent d'autres, qui suggèrent l'incompatibilité des deux arts à travers la figure problématique de l'auteur-acteur. La rivalité entre auteurs et acteurs possède un étymon antique : le concours proposé par Caton à Cicéron et Roscius, invités à mettre leurs arts en concurrence pour exprimer une même idée⁵. Les anecdotes modernes présentent la rivalité de manière un peu différente. Plutôt que d'une véritable concurrence concernant la puissance expressive des deux arts, il s'agit d'un empiètement de l'auteur sur le domaine de l'acteur. L'acteur anglais Mohun jette ainsi son rôle à terre, car il désespère de pouvoir approcher de l'expression pathétique de l'auteur, Nathaniel Lee, qui lui lit son texte⁶. De même, Mondory est incapable de retenir ses larmes devant Boisrobert jouant le même rôle que lui⁷. Mais si on loue la mémoire et la diction de Thomas Corneille, qui « récitait mieux [ses pièces] qu'aucun Comédien n'aurait pu faire »⁸, et le talent pour la déclamation de Racine, qui enchante son auditoire⁹, on fait remarquer combien Pierre Corneille et John Dryden sont de piètres lecteurs et comment toute une série d'« éminents poètes », tels Lee, Otway et Farquhar ont lamentablement échoué dans la carrière d'acteur¹⁰. C'est à travers la figure du poète-acteur, incarnée par Molière en France et par Shakespeare en Angleterre, que s'exprime le plus nettement le désir de distinguer les compétences de chacun, car, comme le soulignent Laporte et Clément, « le Public partage difficilement son attention en faveur du même homme. Dans Molière, il oublie l'Acteur médiocre pour ne s'occuper que du grand Poète. Dans Baron, il n'envisage que le grand Acteur, et perd de vue le Poète médiocre »¹¹.

5 « Roscius disputait quelquefois avec Cicéron, à qui exprimerait mieux la même pensée en plusieurs manières différentes, chacun selon son art. Roscius rendait, par le geste seul, le sens de la phrase que Cicéron venait de composer et de réciter. On jugeait ensuite lequel des deux avait le mieux réussi » (Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques* [1775], Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. II, p. 508). L'anecdote est aussi mentionnée par Thomas Heywood, *An Apology for Actors* [1612], éd. R. H. Perkinson, New York, Scholars' facsimiles & reprints, 1941, non pag.

6 *An Apology for the Life of Colley Cibber*, éd. cit., p. 68.

7 Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960, p. 400-401 et Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 520.

8 *Ibid.*, t. I, p. 89.

9 *Ibid.*, t. I, p. 120 et t. II, p. 493.

10 John Downes, *Roscius Anglicanus, or, An Historical Review of the Stage* [1708], éd. J. Milhous et R. D. Hume, London, The Society for Theatre Research, 1987, p. 45.

11 Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. III, p. 31.

Le souci de séparer les tâches apparaît dans l'anecdote rapportant un dialogue entre Molière et Boileau, qui lui conseille de se contenter d'écrire et de laisser l'action théâtrale à ses camarades¹². En Angleterre, on souligne le contraste entre le génie de Shakespeare auteur et son piètre talent d'acteur, qui aurait culminé dans le rôle du fantôme du père de Hamlet¹³.

Une autre catégorie d'anecdotes aborde plus directement la collaboration entre auteurs et acteurs en dénonçant la susceptibilité de l'auteur et en mettant en valeur l'apport du jeu. Si quelques anecdotes attribuent la chute d'une pièce aux acteurs¹⁴, un plus grand nombre ironisent sur la mauvaise foi de l'auteur, qui préfère imputer l'échec aux comédiens qu'à lui-même¹⁵, et sur son attachement excessif au texte, qui donne lieu à une série de saynètes comiques (Molière se frappant la tête pendant une représentation de *Tartuffe*, Mlle de Saint-Phalier s'évanouissant pendant celle de *La Rivale confidente*¹⁶) et de bons mots¹⁷, faisant apparaître le ridicule de ces « manies d'auteur ». À cette figure d'auteur, n'envisageant la représentation que sur le mode de la mutilation, est opposée celle d'un auteur confiant et reconnaissant, qui rend hommage à l'acteur, écrit pour un comédien qu'il contribue à faire briller tout en tirant profit de son talent, et admire l'effet produit par son texte, transfiguré par le jeu, à l'image de Voltaire s'exclamant en « entendant la Clairon » : « Est-ce bien moi qui ai fait cela ? »¹⁸. En mettant en scène des relations contrastées, les anecdotes proposent une résolution au conflit qui oppose l'auteur à l'acteur.

La même dialectique est à l'œuvre dans une autre série d'anecdotes, qui confrontent l'autorité de l'auteur à celle de l'acteur. D'un côté, l'auteur affirme son contrôle sur la représentation en formant lui-même l'acteur ; de l'autre, l'acteur démontre sa supériorité dans l'univers de la scène en corrigeant l'auteur. La formation de l'acteur par l'auteur, qui a, elle aussi, ses étymons antiques (Eschyle instruisant lui-même les chœurs), suggère la subordination

12 Louis Racine, *Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine* [1747], dans Racine, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1999, p. 1149 et Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. I, p. 507.

13 L'anecdote est rapportée par Rowe, « Some Account of the Life &c. of Mr. William Shakespeare », op. cit., p. 3 et commentée par Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber*, éd. cit., p. 55.

14 L'échec de *La Colonie* de Saint-Foix s'expliquerait par l'ivresse de Poisson (Laporte et Clément, op. cit., t. I, p. 216).

15 Richelieu se console ainsi de l'échec de *Mirame* (*ibid.*, t. I, p. 555-556).

16 Grimarest, *La Vie de M. de Molière* [1705], éd. cit., p. 97-98 et Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. II, p. 135.

17 Tel celui de Brueys à propos du *Grondeur* : « Messieurs, vous avez mutilé, défiguré ma comédie, en voulant la rendre meilleure : j'en avais fait une pendule, vous en avez fait un tourne-broche » (*ibid.*, t. I, p. 415).

18 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, dans *Œuvres*, t. IV, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 1402.

de l'art de l'acteur à celui de l'auteur et privilégie l'idée d'un talent acquis, transmis par l'auteur, sur celle d'un génie inné, collaborant librement avec celui de l'auteur. Loin de trancher entre ces deux conceptions, les anecdotes les associent dans les portraits exemplaires de Baron formé par Molière et de la Champmeslé formée par Racine. Le cas de Baron permet de concilier les contraires en insistant simultanément sur l'importance des « leçons » de Molière et sur les « dispositions extraordinaires », « presque surnaturelles » qu'il présente dès l'enfance¹⁹. Le cas de la Champmeslé réunit également les deux perspectives, mais de manière plus polémique, à travers un débat contradictoire entre les partisans de l'auteur, tel Louis Racine, niant tout talent à l'actrice, et les partisans de l'actrice, qui lui attribuent tous les succès, telle Mme de Sévigné, « belle-mère » de la Champmeslé et préférant Corneille. Plus proche du public qu'il côtoie directement et plus au fait des réalités matérielles de la scène, l'acteur est cependant souvent meilleur juge d'une pièce que son auteur. Les comédiens imposent à l'auteur qui vient leur soumettre son texte des modifications qui en assurent généralement le succès. L'acteur peut aussi corriger l'auteur par son jeu : le personnage d'Horace doit ainsi sa vérité à la prononciation nuancée de Baron, « qui disait que Corneille autrefois en avait été surpris, et l'en avait félicité »²⁰. Les anecdotes confrontent donc plusieurs conceptions de l'acteur, tantôt écolier, tantôt correcteur, et plusieurs visions du texte, tantôt monument sacralisé et vénéré par le public²¹, tantôt matériau retravaillé par les acteurs.

Une dernière catégorie d'anecdotes met en scène le dialogue indirect de l'auteur et de l'acteur à travers celui du geste et de la parole. Une première série suggère que le jeu est plus décisif que le texte, la déclamation étant capable de faire applaudir n'importe quoi²². Plus intéressantes sont les anecdotes

19 « Il était surprenant qu'un enfant de dix ou onze ans, sans avoir été conduit dans les principes de la déclamation, fût valoir une passion avec autant d'esprit qu'il le faisait. [...] Molière, qui aimait les bonnes mœurs, n'eut pas moins d'attention à former celles de Baron, que s'il eût été son propre fils : il cultiva avec soin les dispositions extraordinaires qu'il avait pour la déclamation » (Grimarest, *La Vie de M. de Molière*, éd. cit., p. 66 et 69) ; « Avant de connaître Molière, il excitait déjà l'admiration générale, par des dispositions presque surnaturelles » (D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien* [1774], dans *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, II. *Acteurs*, éd. S. Chaouche, Paris, Champion, 2005, p. 59).

20 Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. I, p. 436.

21 « Baron, qui s'est acquis autant de gloire que Roscius, [...] voulut changer, à sa rentrée au Théâtre, quelques mots surannés dans les Tragédies de Corneille, et entre autres dans *Nicomède*. Il révolta tout le Parterre, qui restitua sur le champ et tout haut la véritable et première expression » (*ibid.*, t. II, p. 5-6).

22 Victime d'un trou de mémoire, Le Cocq « continua avec la même impétuosité jusqu'à la fin, en déclamant à tort et à travers, des mots sans suite et sans savoir du tout ce qu'il disait ; de façon qu'il trouva moyen de terminer sa tirade avec tant de véhémence et d'éclat, qu'il fût applaudi à tout rompre, comme s'il eût admirablement dit les plus beaux vers de Racine » (anecdote 51 dans *La Scène en contrechamp. Anecdotes françaises et traditions de jeu au siècle des Lumières*, éd. S. Chaouche, Paris, Champion, 2005, p. 80). Voir aussi Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. I, p. 561 et t. II, p. 231.

qui rapportent un « coup de lumière » (D'Hannetaire), un « coup de force » (Marmontel), une « finesse » (Sainte-Albine) ou encore « une petite adresse qui produisit un grand effet » (Laporte et Clément). Consacrées à un trait frappant du jeu, associé à quelques vers, elles montrent comment le génie de l'acteur soutient celui de l'auteur en mettant sa sensibilité au service du texte :

Dans le beau tableau des proscriptions que fait Cinna à Émilie, dans le premier acte, Dufresne eut recours une fois à une petite adresse qui produisit un grand effet. Dans le cours de ce récit, il tint un de ses bras plié derrière son dos, tenant caché son casque surmonté d'un panache rouge. Quand il en fut à ces vers terribles :

Ici le fils baigne dans le sang de son père,
Et, sa tête à la main, demandant son salaire.

indépendamment du feu qu'il mit dans la déclamation, il tira précipitamment le casque et le panache rouge, et l'agitant vivement, il sembla montrer aux Spectateurs la tête et la chevelure sanglante, dont il s'agit dans les vers. Ce qui jeta une frayeur et une surprise agréable dans tous les esprits²³.

182

Les mots de l'auteur, généralement cités par l'anecdote, et les gestes et les tons de l'acteur collaborent dans la production d'un effet puissant sur les spectateurs. La forme de l'anecdote est particulièrement adaptée à la description de ces finesse, moments d'exception qui révèlent le génie de l'acteur dans toute sa singularité :

Un regard, un geste, sont souvent un bon mot dans une Comédie, ou un sentiment dans une Tragédie. Souvent une inflexion, un silence, placés avec art, ont fait la fortune d'un vers, qui n'aurait point attiré l'attention, s'il avait été débité par un Acteur médiocre, ou par une Actrice du commun²⁴.

Les anecdotes de ce type, qui abondent dans les *Anecdotes dramatiques* de Laporte et Clément et dans les *Dramatic Miscellanies* de Davies, soulignent les nuances du jeu. Caractérisé par son caractère surprenant, prenant à contrepiéd ce que les vers semblent suggérer, le coup de lumière prend la forme d'une pause ou d'une interruption, d'un contraste ou d'une gradation dans l'intonation, d'un geste frappant venant appuyer le discours²⁵. Sortant de la routine d'une déclamation uniforme, il donne lieu à une forme de collaboration supérieure entre l'auteur et l'acteur, « habile à deviner ce que les auteurs ne disaient pas,

²³ *Ibid.*, t. I, p. 205.

²⁴ Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien* [1749], Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 22-23.

²⁵ Voir les anecdotes concernant Quinault-Dufresne dans *Iphigénie* (Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. I, p. 458) et *Andromaque* (t. I, p. 75-76) et Baron dans *Mithridate* (t. I, p. 563), *Polyeucte* (t. II, p. 85-86), *Andromaque* (t. I, p. 75) et *Cinna* (t. I, p. 204-205).

mais qu'ils voulaient ou semblaient vouloir dire »²⁶ et paraissant alors « animé du véritable esprit que l'auteur a infusé au personnage »²⁷. En conservant quelques-uns de ces « trésors perdus »²⁸, l'anecdote remplit une fonction mémorielle, qui lui permet d'esquisser une histoire du jeu.

LA MÉMOIRE DU JEU

Forme prisée par le discours historique, l'anecdote répond à un intérêt croissant pour l'histoire du théâtre, souligné par de nombreux titres, à commencer par les *Anecdotes dramatiques* de Laporte et Clément, qui proposent « l'historique de la plus grande partie de ces pièces ». Histoire secrète du théâtre, l'anecdote associe histoire concrète et histoire mythique. Elle met en scène la collaboration au quotidien des auteurs et des acteurs, à travers ses différentes étapes (la lecture de la pièce aux comédiens, les répétitions, les premières représentations), mais elle inscrit aussi les événements dans une évolution signifiante, qui privilégie le moment de l'origine (mythe fondateur de la formation de l'acteur par l'auteur, apparition d'un nouveau mode de jeu²⁹, naissance d'une tradition³⁰). De nombreuses anecdotes mettant en scène auteurs et acteurs du temps passé sont liées à l'expression d'un sentiment de décadence et de nostalgie. Grimarest regrette la disparition des principes de jeu institués par Molière, qui, « s'il revenait aujourd'hui ne reconnaîtrait pas ses ouvrages dans la bouche de ceux qui les représentent »³¹, de même que Love, mis en scène par James Wright, constate la perte du savoir-faire des acteurs élisabéthains, qui rend impossible la représentation de certaines pièces, car on ne sait plus comment les jouer³². Reflétant les débats contemporains qui

26 *Ibid.*, t. II, p. 85-86.

27 « *Her voice, look, and person, in every limb, seemed to be animated with the true spirit the author had infused into her character* » (Thomas Davies, *Dramatic Miscellanies*, Dublin, s. n., 1784, t. I, p. 20 : à propos de Mrs. Cibber dans *King John*).

28 D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, *op. cit.*, p. 71.

29 Elle suggère ainsi une rupture entre le jeu vrai et naturel de Baron et celui « des Déclamateurs boursoufflés, qui mugissaient les vers au lieu de les réciter » (Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. I, p. 204).

30 Les anecdotes expliquent ainsi l'origine des bottines associées au rôle de Crispin (*ibid.*, t. I, p. 238), du boitement de La Flèche dans *L'Avare* (t. I, p. 129), de certains tons et jeux de théâtre (t. I, p. 249 et t. II, p. 156) ou de certaines modifications du texte (T. Davies, *Dramatic Miscellanies*, *op. cit.*, t. I, p. 133).

31 Grimarest, *La Vie de M. de Molière*, éd. cit., p. 99.

32 « *When the question has been asked why these players do not revive The Silent Woman and some other of Jonson's plays (once in the highest esteem) they have answered, "truly, because there are none now living who can rightly humour those parts; for all who related to the Blackfriars (where they were acted at perfection) are now dead and almost forgotten"* » : « Lorsqu'on a demandé pourquoi ces acteurs ne reprennent pas *La Femme silencieuse* et d'autres pièces de Jonson (autrefois tenues dans la plus grande estime), ils ont répondu : "en vérité, c'est parce qu'il n'y a plus un acteur vivant capable d'animer correctement ces

prolongent la querelle des Anciens et des Modernes, les anecdotes associent respect de l'ancien et goût du nouveau : le rappel du passé sert d'exemple et d'avertissement aux acteurs modernes³³, mais la tradition est aussi un facteur de progrès, le jeu s'enrichissant des trouvailles successives des comédiens³⁴. La tension entre passé et présent qui traverse les anecdotes révèle un aspect important de la théorie du jeu, écartelée entre tradition et innovation, répétition et variation. Elle reflète la nature même de la représentation, toujours identique et toujours différente, comme le suggère une anecdote rapportée par Tallemant : « pour faire voir jusqu'où allait son art, [Mondory] pria des gens de bon sens, et qui s'y connaissaient, de voir quatre fois de suite la *Mariane*. Ils y remarquèrent toujours quelque chose de nouveau »³⁵.

184

L'anecdote conserve le souvenir de l'acteur au-delà des limites de la mémoire du spectateur. Elle partage néanmoins le caractère morcelé de cette dernière en ne retenant que les traits les plus frappants, qui laissent un souvenir durable. Dans sa forme minimale, elle se réduit à la simple mention du nom de l'acteur. Heywood prend ainsi la peine de citer une série d'acteurs qu'il n'a pas connus mais qu'il souhaite sauver de l'oubli³⁶. De même que le spectateur est la mémoire vivante de l'acteur, l'acteur est la mémoire vivante de l'auteur qui lui a confié ses instructions. L'anecdote campe quelques figures-relais garantissant la transmission de l'héritage du passé à l'époque moderne. Baron, qui a fréquenté les grands auteurs classiques et remonte sur scène en 1720, assure le lien entre le xvii^e et le xviii^e siècle, comme le suggère Louis Racine : « C'était le vieux Baron, cependant il répétait encore tous les mêmes tons que mon Père lui avait appris »³⁷. Betterton, qui voua un véritable culte à Shakespeare, bien qu'il ne l'ait pas connu, et incarna supérieurement la plupart de ses personnages, occupe la même fonction en Angleterre, où Downes le décrit, dans la troupe de

rôles, car tous ceux qui ont été attachés aux Blackfriars (où elles étaient représentées à la perfection) sont aujourd'hui morts et presque tombés dans l'oubli" » (*Historia Histrionica* [1699], dans *A Select Collection of Old English Plays*, éd. H. C. Hazlitt, London, Reeves and Turner, 1874-1876, t. XV, p. 404).

33 « Il y a donc de l'intelligence, des règles à faire représenter une Comédie ? Autrefois les Comédiens les recevaient des Auteurs qui leur confiaient la représentation de leurs Pièces ; mais aujourd'hui ces Auteurs seraient très mal reçus à leur donner l'esprit d'un rôle » (Grimarest, *Addition à la Vie de M. de Molière*, éd. cit., p. 166).

34 C'est dans cet esprit que D'Hannetaire prône la notation des « coups de lumière » : « Trésors perdus pour ceux qui viennent après, faute d'avoir su les conserver ; et par conséquent obstacle éternel à la perfection de cet art ; qui en effet, sans cet expédient, ne peut jamais faire autant de progrès, que la peinture, la sculpture et les autres arts de cette sorte, qui laissent après eux des modèles à imiter » (*Observations sur l'art du comédien*, op. cit., p. 71-72).

35 Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. cit., p. 775.

36 Heywood (*An Apology for Actors*, éd. cit.) et Davies (*Dramatic Miscellanies*, t. 1, p. 62) déplorent la perte de la distribution des pièces élisabéthaines. Pour remédier à leur disparition, des catalogues de noms d'acteurs se développent sur le modèle des dictionnaires d'auteurs.

37 Louis Racine, *Mémoires*, éd. cit., p. 1146.

Davenant, comme un vieux chêne entouré de jeunes pousses³⁸. Les anecdotes décrivent ainsi un moment de transition, où l'autorité de l'auteur est transmise à l'acteur, qui apparaît comme son fils spirituel³⁹ et devient, à son tour, la source de la tradition, telle que la définit Cailhava :

Une histoire non écrite, mais qui, passant de bouche en bouche, transmise d'exemple en exemple, doit conserver à la postérité la plus reculée, la manière dont les merveilles de l'art furent rendues d'après les avis et sous les yeux du génie qui les enfanta⁴⁰.

La tradition d'un rôle se transmet ainsi d'acteur en acteur⁴¹. L'importance croissante du jeu est révélée par la nouvelle dimension conférée au personnage, qui n'est pas seulement constitué par un ensemble fixe de répliques, mais aussi par l'incarnation successive d'une série d'acteurs, parmi lesquels se distingue le créateur du rôle⁴². Mettant fréquemment en scène la distribution des rôles par l'auteur, les anecdotes conservent la mémoire de l'acteur qui a « joué d'original », par rapport auquel sont évalués ses successeurs. Laporte et Clément esquissent ainsi l'histoire du rôle d'Hortense dans *Le Florentin* de La Fontaine, « joué d'original par Mlle Raisin », mis à la mode par Mlle Lecouvreur, illustré par Mlle Granval, tout en notant que « ce rôle n'est pas aussi bien rempli aujourd'hui »⁴³, tandis que Downes décrit la transmission des instructions de Shakespeare à Betterton à travers plusieurs relais, dans *Hamlet* et dans *Henry VIII*⁴⁴. Les anecdotes commentant la performance de Betterton dans le rôle de Hamlet confirment l'importance de la tradition issue de l'auteur lui-même, mais mettent aussi en valeur le génie de l'acteur dépassant les

38 Downes, *Roscius Anglicanus*, éd. cit., p. 69.

39 Baron apparaît comme le fils adoptif de Molière, tandis que Davenant se prétend fils naturel de Shakespeare.

40 Cailhava, *Essai sur la tradition théâtrale*, Paris, C. Pougens, 1798, p. 4.

41 C'est cette tradition que cherche à reconstituer Davies, comme le suggère le titre des *Dramatic Miscellanies : Consisting of Critical Observations on several plays of Shakespeare : with a review of his principal characters, and those of various eminent writers. As represented by Mr. Garrick and other celebrated comedians*.

42 Voir D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, éd. cit., p. 136 : « C'est à cette même heureuse audace qu'on a dû l'invention de bien des caractères qu'on ne connaît que par tradition, et dont la manière d'être ainsi rendus n'a jamais été indiquée par les Auteurs : c'est à un comédien de province, feu Quinault, qu'on doit par exemple la façon agréable dont on joue actuellement le petit Milord du Français à Londres et Mr. Pincé du Tambour nocturne ».

43 Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. I, p. 381.

44 « *Sir William (having seen Mr. Taylor, of the Black-Fryars Company, act it; who being instructed by the Author Mr. Shakespeare) taught Mr. Betterton in every article of it, gain'd him esteem and reputation superlative to all other plays* » : « Sir William (qui l'avait vu joué par Mr. Taylor, membre de la compagnie des Blackfriars et instruit par l'auteur M. Shakespeare) en apprit tous les détails à M. Betterton » (Downes, *Roscius Anglicanus*, éd. cit., p. 29-30). Sur *Henry VIII*, voir p. 34.

incarnations antérieures et associant définitivement son nom au personnage, qui apparaît alors comme le produit d'une création collective et successive⁴⁵.

Établissant une continuité entre passé et présent en suggérant des filiations et en transmettant des traditions, l'anecdote est aussi à l'interface entre l'oral et l'écrit. D'origine orale, comme le suggèrent les formules qui l'introduisent (« dit-on », « on raconte que »), l'anecdote participe à un mouvement de transcription que l'on voit également à l'œuvre dans les préfaces mentionnant les acteurs, dans les listes des personnages qui indiquent de plus en plus souvent la distribution⁴⁶ ou encore dans les didascalies⁴⁷. Elle fait ainsi écho au débat qui oppose partisans et adversaires de la notation de la déclamation, en proposant elle-même un mode original de notation du jeu. En quête d'une science du jeu, reposant sur une méthode et des règles, Dubos invite à retrouver « l'art de composer et d'écrire en notes la déclamation », telle qu'elle aurait été pratiquée par les anciens, pour assurer une interprétation de qualité même par des acteurs médiocres et renforcer la cohérence du rôle. Le mythe de la notation antique de la déclamation influe sur la production d'anecdotes modernes, évoquant l'utilisation de la notation par Racine et Molière⁴⁸. Suggérant au contraire que « la déclamation expressive de l'âme ne se prescrit point », comme l'affirme Duclos⁴⁹, et qu'un jeu noté et raisonné est voué à l'échec, comme le montre Cibber⁵⁰, les anecdotes ne conservent que « quelques vestiges ou quelques restes

45 « *I cannot leave Hamlet, without taking notice of the Advantage with which we have seen this Masterpiece of Shakespear distinguish itself upon the Stage, by Mr. Betterton's fine Performance of that Part. [...] No Man is better acquainted with Shakespear's Manner of Expression, and indeed he has study'd him so well, and is so much a Master of him, that whatever Part of his he performs, he does it as if it had been written on purpose for him, and that the Author had exactly conceiv'd it as he plays it* » (« Je ne peux quitter le sujet de *Hamlet* sans évoquer l'agrément apporté à la représentation de ce chef-d'œuvre de Shakespeare par l'excellent jeu de M. Betterton dans ce rôle. Personne ne connaît aussi bien la manière de s'exprimer de Shakespeare et il l'a en effet si bien étudiée et la maîtrise si bien que, quel que soit le rôle qu'il joue, il le fait comme s'il avait été spécialement écrit pour lui et que l'auteur l'avait exactement conçu comme il le joue » (Rowe, « *Some Account of the Life &c. of Mr. William Shakespear* », *op. cit.*, p. 12).

46 Cette pratique, qui ne se généralise en France qu'au XVIII^e siècle, se développe en Angleterre dès 1660. Les traités anglais sur le théâtre font une grande place aux *casts*.

47 Beaumarchais développe les didascalies pour éviter « le relâchement dans la tradition donnée par les premiers acteurs » (*Le Mariage de Figaro*, 1785, « Placement des acteurs », dans *Œuvres complètes*, éd. P. Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 380).

48 « Il lui faisait d'abord comprendre les vers qu'elle avait à dire, lui montrait les gestes, et lui dictait les tons, que même il notait » (Louis Racine, *Mémoires*, éd. cit., p. 1146) ; « plusieurs personnes dignes de foi m'ont assuré que Molière [...] avait imaginé des notes pour marquer les tons qu'il devait prendre en déclamant les rôles qu'il récitait toujours de la même manière » (Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993, p. 459-460).

49 Duclos, *Mémoire sur l'art de partager l'action théâtrale*, dans *Œuvres complètes* [1820-1821], Genève, Slatkine Reprints, 1968, t. VIII, p. 366.

50 *An Apology for the Life of Colley Cibber*, éd. cit., p. 68-69.

de cette déclamation qu'on aurait pu écrire si l'on avait eu des caractères propres pour cela »⁵¹. Extérieure à la pièce imprimée, l'anecdote constitue un appendice écrit au spectacle et prend place parmi les nombreux prolongements suscités par l'œuvre écrite : préfaces des éditeurs, biographies de l'auteur, etc⁵². Grâce à ce statut intermédiaire, qui lui permet de commémorer certains aspects de la déclamation sans paralyser pour autant l'interprétation, l'anecdote propose un mode de notation particulièrement adapté à la nature du jeu.

UNE THÉORIE PARADOXALE

Mémoire du jeu, l'anecdote répond également aux exigences de sa théorisation, telles que Rémond de Sainte-Albine les formule en 1747. Traitant de « l'un des amusements les plus chéris des Français »⁵³, la théorie du jeu doit prendre une forme plaisante et agréable. La principale difficulté de l'entreprise réside dans le caractère contradictoire des principes de l'art du comédien⁵⁴, hésitant entre la technique et le sentiment, la règle et la nature. Rémond de Sainte-Albine propose donc une théorie par l'exemple, plutôt qu'une méthode fondée sur des règles générales :

On ne doit donc pas s'attendre que je traite méthodiquement l'art de réciter avec vérité. Il faudrait pour cela donner autant de règles qu'il y a d'espèces de voix, et de différentes manières d'éprouver la même impression. Toutes les leçons, qu'on donnerait sur cet art, ne seraient jamais d'ailleurs du même secours que l'étude du jeu de l'excellente Actrice, qui nous a tant fait répandre de pleurs sur le sort de Mérope, et qui presque toujours paraît emprunter le génie de l'auteur auquel elle prête sa voix, et l'âme de l'Héroïne qu'elle représente⁵⁵.

D'Hannetaire va plus loin encore, en affirmant qu'un recueil de trouvailles d'acteurs serait plus utile qu'un traité⁵⁶. Les tensions caractérisant la forme même de l'anecdote, entre oral et écrit, autonomie et dépendance, correspondent aux

⁵¹ Dubos, *Réflexions critiques...*, *op. cit.*, p. 456.

⁵² Le jeu lui-même est considéré par Rémond de Sainte-Albine comme le « supplément » ou le « commentaire » du texte (*Le Comédien*, éd. cit., p. 231).

⁵³ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁴ Le théoricien doit « en concilier plusieurs qui présentent en apparence des contradictions » (*ibid.*, p. 5).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 160-161.

⁵⁶ « Qui empêcherait par exemple de faire des notes, ou commentaires, sur chaque pièce qu'on joue, afin de recueillir et de conserver, par ce moyen, la meilleure façon dont chaque personnage aurait été rendu par les plus habiles Comédiens ? Ne nous a-t-on pas déjà transmis, d'une manière frappante, certains passages sublimes et lumineux de feu Baron et de quelques autres célèbres Acteurs et Actrices ? Un tel Recueil serait plus utile au progrès de cet art, que tous les Traités qu'on pourrait faire » (D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, *op. cit.*, p. 72).

tensions internes à la théorie du jeu. L'anecdote peut donc proposer un discours théorique alternatif, fondé sur la singularité, et dépasser ainsi les apories d'une théorie générale et abstraite.

Parfois soumise à un cadre théorique qui la dote d'une valeur exemplaire, l'anecdote mise en recueil par Laporte et Clément, mise en série par D'Hannetaire ou Davies, tend à acquérir une certaine autonomie qui lui permet de développer son propre discours. Dans *L'Apologie du théâtre* de Scudéry, l'anecdote fonctionne comme un exemple ou un contre-exemple : elle offre à l'acteur « un miroir fidèle » l'invitant à « corriger ses défauts »⁵⁷. De même, Marmontel invoque la figure de Baron comme l'« exemple qui va fonder [ses] principes »⁵⁸. Mais l'anecdote a tendance à s'émanciper des discours théoriques cohérents pour construire une théorie cumulative, née de l'addition d'expériences variées et parfois contradictoires. Souvent anonymes, les « auteurs » des anecdotes appartiennent généralement au monde du théâtre et non à l'univers des poètes et des doctes⁵⁹. À l'image de l'acteur qui interprète le texte d'un autre, le théoricien n'est plus alors qu'un compilateur, comme l'avoue D'Hannetaire : « vous devez me regarder moins comme Auteur proprement dit, que comme simple Éditeur des pensées d'autrui »⁶⁰. Échappant ainsi à toute autorité et s'émancipant de la structure d'ensemble, l'anecdote propose une théorie de l'effet, où le succès auprès des spectateurs prime la qualité du texte évaluée par les doctes et qui surmonte la difficulté présentée par la description du jeu en rapportant les effets qu'il produit⁶¹.

Affirmant le primat du plaisir sur la cohérence, l'anecdote privilégie le coup d'éclat au détriment de la routine du métier et le génie aux dépens du comédien ordinaire. Elle élabore une théorie paradoxale en faisant émerger des figures d'exception, qui offrent des modèles impossibles à suivre. Le geste de Dufresne dans *Andromaque* est en effet présenté comme « un exemple hasardeux pour

57 G. de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, Paris, A. Courbé, 1639, p. 87.

58 Marmontel, « Déclamation théâtrale », dans *Éléments de littérature*, éd. cit., p. 340.

59 Downes s'appuie sur son expérience de *book-keeper* de la troupe de Davenant et sur le témoignage du *book-keeper* de celle de Killigrew. Davies tire ses *Dramatic Miscellanies* de sources semblables, mentionnant notamment l'acteur Nat Clarke : « Nat was the chronicle of the theatrer: he knew the whole history of the players, and made himself acceptable to busy enquirers after theatrical matters by communicating to them many laughable anecdotes » : « Nat était la chronique du théâtre : il connaissait toute l'histoire des comédiens et se rendait lui-même très utile à ceux qui enquêtent avec passion sur les affaires du théâtre en leur faisant part de nombreuses anecdotes plaisantes » (*op. cit.*, t. I, p. 108).

60 D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, *op. cit.*, p. 78.

61 « To tell you how he acted them, is beyond the reach of Criticism: But, to tell you what Effect his Action had upon the Spectator, is not impossible » : « Vous dire comment il les a joués est hors de la portée de la critique ; mais il n'est pas impossible de vous dire quel effet son jeu a produit sur le spectateur » (Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber*, éd. cit., p. 83).

quiconque voudrait l'imiter »⁶². Le génie de l'acteur repose à la fois sur la formation par l'imitation et sur le dépassement du modèle, tout comme celui de l'auteur : « Ce fut sur les pas des Anciens qu[e Corneille] entra dans la véritable carrière Dramatique ; mais il y découvrait des sentiers qu'ils n'avaient point aperçus, et passa de bien loin ses guides »⁶³. Privilégiant le coup de lumière, l'anecdote est l'expression adéquate du génie tel que le définit Marmontel (« ce sont des traits de lumière et de force qui ressemblent à des inspirations, et qui étonnent l'entendement, pénètrent l'âme, ou subjuguent la volonté »), en l'associant de manière révélatrice à l'effet et à la mémoire : « c'est la pensée qui nous reste et dont le souvenir confus est, si je l'ose dire, un long ébranlement d'admiration »⁶⁴. Privilégiant l'intensité locale de l'effet⁶⁵, l'anecdote renonce à saisir le jeu dans sa globalité et ne propose qu'un arrêt sur image, qui répond au *topos* du caractère indescriptible du jeu et de la supériorité de la peinture sur l'écriture pour le saisir.

Hésitant entre l'exemple et l'exception, la tradition et l'innovation, faisant une large place au hasard⁶⁶, l'anecdote accumule des expériences singulières au sein desquelles apparaissent cependant des constantes transhistoriques et transnationales. Celles-ci permettent de relier l'irréductible singularité à la connaissance générale, sans formuler pour autant des règles ou des principes explicites. Renonçant à résoudre les contradictions, le dialogue interne entre les anecdotes abordant un même sujet dessine une dialectique permettant de les dépasser. Certaines se renforcent et s'approfondissent, tandis que d'autres se nuancent, se compensent, voire s'annulent. À une anecdote affirmant l'autorité de Racine, qui rappelle Baron à l'ordre, répond ainsi une seconde anecdote, où Racine renonce à donner des instructions à Baron et s'en remet

62 Les grands acteurs sont donnés en exemple : « Ces exemples, et une infinité d'autres qui nous ont été transmis par des amateurs éclairés de la belle déclamation, devraient être sans cesse présents à ceux qui courent la même carrière » (Marmontel, « Déclamation théâtrale », dans *Éléments de littérature*, éd. cit., p. 345). Pourtant, Baron avait le don « de tirer souvent le plus pathétique de son jeu, d'un geste, ou d'une attitude, qui aurait paru basse dans tout autre acteur qui aurait voulu l'imiter » (Lettre de Rousseau à Riccoboni, dans Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, Paris, A. Cailleau, 1730, p. XIX) et Cibber met de même en garde les imitateurs de Kynaston (*An Apology for the Life of Colley Cibber*, éd. cit., p. 74).

63 Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. III, p. 121.

64 « Génie », dans *Éléments de littérature*, éd. cit., p. 587.

65 « Cette action excitait dans l'âme des spectateurs autant d'émotion que toute la scène entière » (Lettre de Rousseau à Riccoboni, loc. cit.).

66 « C'est donc au seul hasard que Baron dut cette occasion de faire ainsi briller sa présence d'esprit, et de manifester ce trait d'aisance Théâtrale qui lui a fait tant d'honneur. D'autres Acteurs voulurent l'imiter depuis, mais toujours infructueusement ; comme tant de choses qui, n'étant que l'effet du moment, ne sauraient être répétées avec quelque succès, surtout dès qu'elles paraissent préparées avec affectation » (anecdote 5 dans *La Scène en contrechamp*, op. cit., p. 46).

à son génie⁶⁷. De plus, l'écho qui apparaît entre la formule alors utilisée par Racine (« votre âme et votre génie vous en diront plus, que mes leçons n'en pourraient faire entendre ») et celle de Molière s'adressant à Beauval dans une autre anecdote (« La Nature lui a donné de meilleures leçons que les miennes pour ce rôle »⁶⁸) invite à confronter les deux situations opposées où la nature l'emporte sur la formation : l'acteur génial et le mauvais acteur. L'anecdote confronte ainsi deux régimes dans le jeu, celui du comédien ordinaire, reposant sur des « gestes étudiés » et des « grimaces d'habitude »⁶⁹, et celui du génie, dépassant tous les modèles. Les personnalités exceptionnelles mises en relief par les anecdotes, Baron en France et Betterton en Angleterre, sont conçues comme des figures de relais et de synthèse, conciliant les différentes dimensions de l'art de l'acteur. Alors que les anecdotes ne cessent de rappeler toutes les contraintes qui pèsent sur l'art du comédien (soumission au texte et à l'auteur, goût et attentes des spectateurs, respect de la tradition), elles révèlent aussi le miracle de l'émergence d'une personnalité originale, capable de se libérer de la tradition et de dépasser les intentions de l'auteur.

Alors qu'on élève aux auteurs des monuments de papier, en publiant des *Ceuvres complètes* luxueuses, et de marbre, en érigeant leurs bustes dans les salles de théâtre⁷⁰, la mémoire de l'acteur semble beaucoup plus fragile. Fragmentaire, contradictoire, sujette à caution, l'anecdote réalise cependant le tour de force d'élever un monument à l'événement. Même s'il s'agit d'un monument de marqueterie et non de bronze, pour reprendre les termes de Piron dénigrant

67 « L'illustre Racine lisait une des ses Pièces à l'Assemblée des Comédiens, et Baron s'étant avisé apparemment d'en dire son sentiment d'une façon peu convenable ; l'Auteur crut devoir lui fermer la bouche, en lui répliquant : Baron, je vous ai fait appeler à l'Assemblée pour prendre un rôle dans ma Pièce, et non pas pour me donner des conseils. [...] Le même Racine eut occasion après de réparer cette petite mortification ; car faisant répéter une des ses Pièces, et en ayant donné aux autres Acteurs l'intelligence, il se tourna vers Baron et lui dit : pour vous Monsieur, je n'ai point d'instructions à vous donner, votre âme et votre génie vous en diront plus, que mes leçons n'en pourraient faire entendre » (anecdote 72, *ibid.*, p. 93-94).

68 « Le mari de Mlle Beauval était un faible Acteur : Molière étudia son peu de talent, et lui donna des rôles qui le firent supporter du Public. Celui qui lui fit le plus de réputation, fut le rôle de Thomas Diafoirus, dans *Le Malade imaginaire*, qu'il jouait supérieurement. On dit que Molière, en faisant répéter cette Pièce, parut mécontent des Acteurs qui y jouaient, et principalement de Mlle Beauval qui représentait le personnage de Toinette. Cette Actrice, peu endurante, après lui avoir répondu assez brusquement, ajouta : Vous nous tourmentez tous ; et vous ne dites mot à mon mari ? J'en serais bien fâché, reprit Molière ; je lui gâterais son jeu. La Nature lui a donné de meilleures leçons que les miennes pour ce rôle » (Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 509).

69 *Ibid.*, t. II, p. 386.

70 De même que les Grecs, à l'initiative de Lycurgue, ont élevé des monuments à la gloire des grands auteurs tragiques un siècle après leur disparition, Voltaire prône la réalisation de bustes en l'honneur des auteurs classiques. Le projet est adopté par les comédiens, « jaloux de perpétuer parmi eux, d'une manière plus particulière, le souvenir des Pères de leur Théâtre » (*ibid.*, t. II, p. 230).

Voltaire⁷¹, l'anecdote parvient à enrichir la lettre du texte de la mémoire vive du spectateur et à associer la documentation sur les pratiques concrètes du théâtre à l'esquisse d'une histoire mythique, dotée de héros idéalisés. Elle développe un discours théorique paradoxal, qui est aussi un discours contestataire, inversant les hiérarchies traditionnelles. Plus qu'un instrument de théorisation, elle propose une remise en question des principes de la théorie en privilégiant la représentation par rapport à la lecture et le geste par rapport à la parole et en soulignant la nécessité d'associer au texte les effets produits par le jeu : « Plus ces Vers paraîtront ridicules au Lecteur, plus il doit croire qu'ils faisaient un effet tout contraire sur l'esprit des Spectateurs de ce temps, par la façon dont Mondory savait les débiter »⁷².

71 « Cette Tragédie ayant paru trop longue à la première représentation, les Comédiens députèrent Le Grand à M. Piron, pour le prier de faire quelques corrections à sa Pièce ; l'Auteur, offensé du propos, se gendarma contre le Comédien ; mais celui-ci insista, et apporta l'exemple de M. de Voltaire, qui corrige ses Pièces au gré du Public. Cela est différent, répondit M. Piron : Voltaire travaille en Marqueterie, et moi je jette en Bronze » (*ibid.*, t. I, p. 359).

72 Claude et François Parfaict, *Histoire du théâtre français* [1735], Genève, Slatkine Reprints, 1967, t. IV, p. IX-X.

POSTFACE

Sophie Marchand

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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).

306

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

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

TEXTES ANCIENS SUR L'ANECDOTE

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

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

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

TEXTES ANCIENS SUR LE THÉÂTRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

THÉORIE DE L'ANECDOTE (OUVRAGES MODERNES)

326

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

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

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
François Lecercle	7

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIES ET FRONTIÈRES DE L'ANECDOTE

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

DEUXIÈME PARTIE

PRATIQUES ET USAGES DE L'ANECDOTE DRAMATIQUE

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

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

TROISIÈME PARTIE

TOPIQUE DE L'ANECDOTE : LES ACTEURS

330

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

QUATRIÈME PARTIE

ÉTUDES DE CAS

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

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

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

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