

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**

LE COMÉDIEN ET LE PEINTRE :
LES ANECDOTES CONSACRÉES À DAVID GARRICK,
THÉORISATION LUDIQUE DE L'IMITATION SCÉNIQUE

Laurence Marie
Université Paris-Sorbonne

Ce n'est pas un hasard si les anecdotes qui circulent en France à propos du comédien anglais David Garrick sont plus nombreuses que celles portant sur ses homologues français Lekain, Mlle Dumesnil ou Mlle Clairon. L'acteur, dont la carrière britannique s'étend de 1741 à 1776, est en effet considéré des deux côtés de la Manche comme le grand inventeur du jeu naturel. Relativement peu connu lors de son premier passage à Paris en 1751, il atteint la consécration au cours du second : en septembre 1763, tel un artiste en formation, il s'embarque avec son épouse pour un Grand Tour qui durera deux ans. Il passe par la France, séjourne en Italie d'octobre 1763 à juin 1764, rejoint l'Allemagne par les Alpes, avant de revenir s'installer à Paris, où il reste près de six mois¹.

Les anecdotes en langue française qui lui sont alors consacrées sont de deux types. Les premières, publiées dans les années 1750-1760, font de lui un portraitiste hors pair : centrées sur ses visites dans les salons parisiens et issues de témoignages directs des philosophes français, elles le montrent représentant dans les salons des fragments de scènes théâtrales ou prodiguant des leçons au comédien français Prévile. Les secondes, diffusées dans les années 1770-1780, renouvellent la tradition du *paragone* en mettant Garrick en concurrence avec les peintres de portraits ; elles semblent avoir été forgées par des Français plutôt que traduites de l'anglais, sans que cela puisse être établi avec certitude².

- 1 Garrick, qui parle français, est reçu au « Café de l'Europe », salon du baron d'Holbach, mais aussi chez Helvétius et Madame Geoffrin, où il découvre les tableaux de Boucher, Vernet et Quentin de la Tour. Il rencontre les comédiens Clairon, Prévile, Lekain et Mlle Dumesnil, des peintres, graveurs et sculpteurs (Vernet, Gravelot, Boquet et Lemoine, qui fait de lui un buste exposé au Salon de 1765), des écrivains français, allemands et anglais : Diderot, D'Alembert, Mme Riccoboni, La Place, Monnet, Grimm, Favart, Marmontel, Mercier, Collé, Rousseau, Patu, Ducis, Jean-Baptiste Suard, Du Paty, de Rozoi, Hume, Walpole, Sterne, l'abbé Morellet, le chevalier de Chastellux...
- 2 Les versions anglaises que nous avons retrouvées sont toutes postérieures aux anecdotes françaises (voir notamment Arthur Murphy, *Life of David Garrick*, London, Cadell, 1801).

La grande majorité des anecdotiers, lorsqu'ils confrontent le comédien au regard admiratif des spectateurs, adoptent un point de vue extérieur : ils n'entrent pas dans son intériorité pour expliquer comment il produit les manifestations passionnelles sur son visage et sur son corps. De plus, à la différence de leurs consorts anglais, ils ne montrent jamais Garrick dans le cadre d'une représentation théâtrale complète, mais le décrivent se donnant en spectacle dans un salon ou jouant des tours hors scène, dans la vie réelle. Chaque fois, sont valorisés ses pouvoirs de métamorphose, qui l'assimilent au dieu Protée, selon une comparaison répandue³.

Or, vers 1770, se modifient à la fois la signification accordée à cette faculté de transformation quasi-magique et la relation que ces anecdotes entretiennent avec les traités de jeu, qui se multiplient au cours de la période. Les brefs récits consacrés à ce comédien étranger extraordinaire conduisent à formuler une conception de l'imitation en décalage avec le courant théorique qui domine alors en France.

210

L'ACTEUR PORTRAITISTE : LES ANECDOTES DES ANNÉES 1750-1760

Comme le font les écrits sur le jeu sans se référer à Garrick, les premières anecdotes consacrées à l'acteur anglais dans la France des années 1750-1760 se montrent favorables à l'idée que la scène doit montrer le vrai grâce au sentiment authentiquement ressenti par l'acteur. Garrick est comparé à un peintre de portraits donnant à voir sur son corps, en toute transparence, les sentiments qui touchent son âme.

Selon une première anecdote, proche du compte rendu de représentation, Garrick se produit devant les invités des salons parisiens. La narration de cet événement singulier valorise son expressivité, sans la rattacher à une tradition spécifiquement britannique. Charles Collé est le premier, en 1751, à louer l'illusion suscitée par ces saynètes tragiques et comiques. Sous les yeux des invités ébahis, le comédien « esquiss[e] » une scène d'hallucination où Macbeth croit voir un poignard se mouvoir sous ses yeux⁴ : selon la conception de l'esquisse

3 Voir notamment la lettre de Jean-Georges Noverre à Voltaire, 18 mars 1765, dans [Arthur Murphy], *Vie de David Garrick*, trad. J. É. F. Marignié, Paris, Riche et Michel, 1801, p. 125 et Jean-Nicolas Servandoni, dit D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, s.l., Aux dépens d'une société typographique, 1774 [1772], « Note 4 de la page 46 », p. 140.

4 *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, t. I, juillet 1751, p. 2 : « Je dînai hier, 12 du courant, avec Garrick, ce comédien anglais ; il nous joua une scène d'une tragédie de Shakespeare, dans laquelle nous aperçûmes facilement que ce n'est point à tort que cet homme jouit d'une aussi grande réputation. Il nous esquissa la scène où Macbeth croit voir un poignard en l'air qui le conduit à la chambre où il doit assassiner le roi. Il nous inspira la terreur ; il n'est pas possible de mieux peindre une situation, de la rendre avec plus de chaleur, et de se posséder en même temps davantage. Son visage exprime toutes les passions successivement, sans faire aucune

propre à l'époque, il trace les principaux traits d'une manière énergique, en y insufflant sa subjectivité et en sollicitant celle du public. Collé souligne que le comédien, en respectant la bienséance, inspire la terreur sans recourir à la grimace et crée ainsi un genre hybride, la « pantomime tragique » : ressuscitant les pantomimes antiques, Garrick donne dès lors ses lettres de noblesse tragique à un genre issu de la foire. L'anecdote est reprise en 1763 par Garat, qui met en valeur l'aptitude du comédien à créer l'illusion au beau milieu des spectateurs, sans quatrième mur ni accessoires, transformant son frac en costume de théâtre⁵.

Friedrich Melchior Grimm réécrit à son tour la scène en 1765, pour illustrer un grand portrait de Garrick⁶. Il entre dans l'intériorité de l'acteur, à l'instar de Jean-Baptiste Noverre qui, la même année, envisage Garrick comme un comédien qui ressent les passions de ses rôles⁷. En parlant de la manière dont il « s'alièn[e] l'esprit », « se me[t] dans la situation » et « s'affecte intérieurement », il use d'une terminologie qui emprunte à la *phantasia* quintilienne⁸ pour faire du corps le

grimace, quoique cette scène soit pleine de mouvements terribles et tumultueux. Ce qu'il nous joua était une espèce de pantomime tragique, et par ce seul morceau je ne craindrais point d'assurer que ce comédien est excellent dans son art ; il a trouvé tous les nôtres mauvais, du plus au moins, et nous avons à cet égard fait *chorus* avec lui ».

- 5 Dominique-Joseph Garat, *Mémoires historiques sur le XVIII^e siècle et sur M. Suard*, Paris, A. Belin, 1821, livre V, p. 116-117 : « Les succès de Garrick dans les salons de Paris prouvent peut-être mieux encore l'éminence de ses talents que ses succès sur les théâtres de Londres. Beaucoup de chanteurs ne peuvent pas chanter sans un piano au moins, quelquefois même sans un grand orchestre. Garrick, sans attendre que le désir devînt une prière, seul et environné de visages qui touchaient presque le sien, jouait les plus grandes scènes du théâtre anglais. Son habit ou son manteau ordinaire, son chapeau et ses bottes ou bottines, comme il les arrangeait, devenaient les costumes les mieux dessinés de tous les rôles ».
- 6 Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1878, t. VI, rééd. Nendeln/Liechtenstein, Kraus, 1968, p. 319-320 : « Le grand art de David Garrick consiste dans la facilité de s'aliéner l'esprit, et de se mettre dans la situation du personnage qu'il doit représenter ; et lorsqu'il s'en est une fois pénétré, il cesse d'être Garrick, et il devient le personnage dont il s'est chargé. Aussi, à mesure qu'il change de rôle, il devient si différent de lui-même qu'on dirait qu'il change de traits et de figure, et qu'on a toute la peine du monde à se persuader que ce soit le même homme. On peut aisément défigurer son visage, cela se conçoit ; mais Garrick ne connaît ni la grimace, ni la charge ; tous les changements qui s'opèrent dans ses traits proviennent de la manière dont il s'affecte intérieurement ; il n'outre jamais la vérité, et il sait cet autre secret inconcevable de s'embellir sans autre secours que celui de la passion. Nous lui avons vu jouer la scène du poignard dans la tragédie de *Macbeth*, en chambre, dans son habit ordinaire, sans aucun secours de l'illusion théâtrale ; et à mesure qu'il suivait des yeux ce poignard suspendu et marchant dans l'air, il devenait si beau qu'il arrachait un cri général d'admiration à toute l'assemblée. Qui croirait que ce même homme, l'instant après, contrefait avec autant de perfection un garçon pâtissier qui, portant des petits pâtés sur sa tête, et bayant aux corneilles dans la rue, laisse tomber son plat dans le ruisseau, et, stupéfait d'abord de son accident, finit par fondre en larmes ? Il y a aussi loin de la physionomie de ces deux personnages que des traits de Garrick à ceux de Prévillle, et c'est avec la même perfection qu'il joue tous les rôles qui ont un modèle dans la nature [...] ».
- 7 Lettre de Noverre à Voltaire, 18 mars 1765, *loc. cit.*, p. 125.
- 8 Quintilien, *Institution oratoire*, t. VI, II, 29-31, éd. et trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1977, p. 31.

reflet de l'âme. Grimm donne une valeur esthétique à la performance de Garrick, mais surtout souligne sa polyvalence générique. Par la rapidité de ses transitions, l'acteur donne à voir la ligne continue reliant le tragique au comique, ce qui correspond à la définition que l'*Encyclopédie* donne du « comédien » en 1753⁹. Cette aptitude fait de lui un modèle de choix pour les peintres, tel Carmontelle, qui le dessine en « Garrick tragique et comique » (voir ill. 1).

Grimm fait suivre cette première anecdote par d'autres, qui visent à démontrer « avec quelle finesse Garrick voit la nature ». Dans l'une, Garrick, pour jouer le roi Lear, se serait inspiré d'un père fou de douleur d'avoir perdu son enfant¹⁰. Afin d'exprimer avec vérité et maîtrise les passions provoquées par la folie, Garrick aurait observé directement la nature humaine plutôt que les modèles transmis par l'art, qui présentent une idée générale du caractère. Grimm, reprenant un *topos* des moralistes, redoute cependant que la santé du comédien soit altérée par les passions qu'il joue. Dans une autre anecdote, il montre Garrick prodiguant une leçon de pantomime à l'acteur comique français Prévillo¹¹. Offrant une variation sur la folie, le comédien feint d'être ivre et d'être emporté par son cheval au galop, sous le regard surpris de promeneurs, spectateurs involontaires qui ne sauront jamais qu'ils ont assisté à une performance d'acteur, à la différence des lecteurs du portrait. En enseignant à Prévillo comment exploiter l'expressivité de chaque partie du corps, il prouve que le jeu muet anglais serait supérieur au jeu français.

212

9 « Comédien », dans Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, t. III, 1753, p. 671.

10 F. M. Grimm, *Correspondance littéraire, op. cit.*, p. 320 : « Il apprit un jour qu'un homme en Irlande, en jouant avec son enfant, avait eu le malheur de le laisser tomber par la fenêtre, et de l'écraser sur le pavé devant ses yeux. Ce père malheureux perdit la parole sur le champ et devint fou. On fut obligé de l'enfermer. Garrick voulut le voir : c'était plusieurs années après son accident. Je n'ai jamais rien vu de plus effrayant que l'état de cet homme. Je dis que je l'ai vu, car Garrick le rend de manière à faire frémir. Je doute cependant qu'il joue encore longtemps la comédie ; la manière dont il s'affecte de ses rôles détruirait le tempérament le plus robuste, et le sien ne paraît pas fort ». De même, l'abbé Morellet affirme en octobre 1763 que Garrick l'observe « comme un dessinateur » lorsqu'il est animé par une gestuelle éloquente (Abbé André Morellet, *Mémoires*, Paris, Ladvocat, 1821, p. 205).

11 *Ibid.* : « [Garrick] a perfectionné ses grands talents par une profonde étude de la nature, et par des recherches pleines de finesse et de sublimité. Aussi il se trouve perpétuellement dans la foule, et c'est là où il surprend la nature dans toute sa naïveté et dans toute son originalité. Un jour, en revenant avec Prévillo, à cheval, du bois de Boulogne, il lui dit : "Je m'en vais faire l'homme ivre ; faites-en autant". Ils traversèrent ainsi le village de Passy, sans dire un mot, et, en un clin d'œil, tout le village fut assemblé pour les voir passer. Les jeunes gens se moquèrent d'eux, les femmes crièrent de peur de les voir tomber de cheval, les vieillards haussèrent les épaules et en eurent pitié, ou, suivant leur humeur, pouffèrent de rire. En sortant du village, Prévillo dit à Garrick : "Ai-je bien fait, mon maître ? – Bien, fort bien, en vérité, lui dit Garrick ; mais vous n'étiez pas ivre des jambes". Ce seul propos prouve avec quelle finesse Garrick voit la nature ». L'anecdote est reprise dans Denis Diderot, *Tablettes*, dans *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Paris, Club français du Livre, t. XIII, 1972, p. 853.



1. Louis Carrogis, dit Carmontelle, *Le Célèbre Garrick tragique et comique*, 1765.

Aquarelle. Chantilly, Institut de France, Musée Condé

Quelle signification accorder, au regard de la théorisation élaborée dans les traités de jeu, à ces anecdotes qui présentent Garrick comme un habile peintre de son corps ? Dans les années 1750-1760, Garrick est absent des traités de jeu français, dont le premier, *Le Comédien* de Pierre Rémond de Sainte-Albine, date de 1747 : il n'y fera son entrée qu'en 1769, dans *Garrick ou les Acteurs anglais* de Sticotti, traduction libre de *The Actor* de John Hill, adaptateur anglais de Sainte-Albine. Or, la façon dont Garrick est présenté dans ces anecdotes fait écho au courant théorique majoritaire. De fait, selon les théoriciens, la scène doit montrer le vrai et non plus le vraisemblable ; l'acteur doit s'identifier à la passion de son personnage et faire effet par une modération énergique. On ne s'étonnera donc pas que, pour Marmontel, Garrick jouant la scène d'hallucination de Macbeth soit « le modèle intellectuel de la déclamation théâtrale à son plus haut point d'énergie et de vérité » et qu'il ait « rendu concevable », et même « réalisé » ce qui est dit des pantomimes antiques¹². Les philosophes voient ainsi en Garrick une preuve concrète de la validité de leur théorie du jeu : par sa valeur rhétorique, l'anecdote vient confirmer la théorisation du jeu en émergence.

Néanmoins, les anecdotes changent de sens à partir du début des années 1770, un an après la parution du compte rendu critique de l'ouvrage de Sticotti par Diderot, dans un article qui sera le point de départ du *Paradoxe sur le comédien*¹³ : Garrick est désormais présenté comme un trompeur facétieux, qui s'amuse notamment à mettre en difficulté les peintres.

L'ACTEUR CONCURRENT DES PEINTRES : LES ANECDOTES DES ANNÉES 1770

Les auteurs des brefs récits parus dans les années 1770 infléchissent le rapprochement topique entre Garrick et Protée pour proposer une approche nouvelle de l'imitation, fondée sur la supériorité de Garrick à l'égard des peintres. Une première anecdote, traduite de l'anglais, relate la rencontre, à Twinckenham, entre l'illustre comédien et l'ambassadeur de France. C'est l'heure du petit déjeuner, Garrick beurre sa tartine, et le duc paraît déçu de voir un être si ordinaire à la place de l'incroyable figure qu'il a vu gravée en Richard III. Le comédien se transforme alors en un clin d'œil en Richard III

¹² Lettre de Marmontel à Garrick, dans David Garrick, *The Private Correspondence*, London, Colburn/Bentley, t. II, 1832, p. 427.

¹³ Denis Diderot, « 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 Marsh Dieckmann, Paris, Hermann, 1996, p. 7-21.

et le duc, ébahi, reconnaît son portrait¹⁴. Alors que l'auteur de la gravure est relégué au rang de peintre copiste de la scène théâtrale, Garrick est élevé à celui de peintre d'histoire, capable de rendre un personnage historique sans l'avoir vu.

Deux autres textes présentent Garrick comme un intermédiaire entre un modèle absent et un peintre qui parvient, grâce au comédien, à dresser un portrait d'une ressemblance confondante. Selon le premier, l'acteur pose à la place d'un lord qui refuse de se faire peindre¹⁵ ; dans le second, il ressuscite l'apparence du romancier défunt Henry Fielding, mystifiant le peintre William Hogarth, qui aurait produit à cette occasion le frontispice des œuvres complètes du romancier (voir ill. 2)¹⁶. Dans une autre anecdote, anglaise cette

14 James Thomas Kirkman, « Histoire abrégée du théâtre anglais », dans *Mémoires sur Garrick et sur Macklin*, Paris, Ponthieu, 1822, p. XXVII-XXVIII : « Nous entrons dans le kiosque où Garrick déjeunait. Je vois un petit homme, d'une mine assez commune, étendant du beurre sur son pain, avec une telle application, qu'il ne se dérangea pas, quand nous parûmes. Mon cher Garrick, lui dit le lord, voilà M. l'ambassadeur de France qui se fait un grand plaisir de vous voir et de causer avec vous. Garrick me fit un salut assez léger et continua sa beurrée. Je le regardai sans parler. Il rompit le silence : "M. l'ambassadeur de France, dit-il en souriant assez finement, a, dans ce moment, une pauvre idée de Garrick". "Loin de là, lui répondis-je. Mais, je vous l'avouerai, je vous confrontais avec votre réputation ; je vous comparais, M. Garrick, à cette estampe où, le poignard à la main, l'œil en feu, les cheveux hérissés, vous m'avez fait frissonner, sans vous avoir jamais vu. – Vraiment oui ! reprit Garrick ; ces peintres nous flattent. Ils nous représentent tels qu'ils nous voient sur la scène. Ils nous donnent de belles attitudes, des airs de rois, et redevenus nous-mêmes, nous paraissions ignobles à côté de notre portrait." En même temps il se leva comme un homme en fureur. Il avait six pieds, ses cheveux me parurent se dresser sur sa tête : ses lèvres tremblaient. L'expression de la figure entière était effrayante. Je reconnus Richard III, la gravure, et surtout l'inimitable Garrick ». Au moins trois tableaux représentant Garrick dans le rôle de Richard III ont pu inspirer cette anecdote : ceux de William Hogarth, de John Dixon et de Francis Hayman.

15 D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, op. cit., p. 189 : « Ce nouveau Roscius Anglais, indépendamment de ses talents supérieurs, possède, dit-on une de ces physionomies qui se montent et se démontent pour prendre tel caractère qui lui plaît. Outre plusieurs traits qu'on raconte de lui à ce sujet (comme d'avoir pris plaisir quelquefois à dérouter et à inquiéter des Peintres de portraits, en leur produisant sa figure, aujourd'hui d'une façon, demain d'une autre, au point de leur faire quitter la partie comme étant impossible d'attraper sa ressemblance, etc. etc.) voici un nouveau trait dans le même genre qu'on assure très véritable, quoique presque contraire à toute vraisemblance... Une Dame Anglaise, de sa connaissance, désirant avoir le portrait d'un Mylord son parent, qui avait la manie de ne pas vouloir se laisser peindre, pria M. Garrick de la seconder dans ce petit stratagème ; celui-ci, après avoir étudié les traits, les tics, les façons et tout ce qui pouvait le mieux caractériser le personnage en question, fut se présenter, avec ce visage emprunté, à un habile Peintre, et fit tirer ainsi son portrait. Tout le monde y reconnut si bien la ressemblance du Lord, que le Lord lui-même tout le premier parut fort inquiet sur les moyens qu'on avait pris pour le peindre aussi ressemblant ».

16 L'anecdote prend appui sur le dessin gravé par Hogarth pour le frontispice de l'édition 1762 des œuvres complètes de Fielding. Voir *ibid.*, p. 190 : « Le Sr. Hogarts, fameux Peintre Anglais, voulait avoir le portrait de Fielding, Auteur de Tom Jones et de quelques autres bons Ouvrages, pour le placer à la tête d'une édition de ses Œuvres : mais celui-ci étant mort et ne s'étant jamais fait peindre, on était fort embarrassé pour avoir sa ressemblance ; lorsque cet étonnant Garrick informé du désir du Sieur Hogarts son ami, et ayant d'ailleurs beaucoup vécu avec Fielding, se présenta un jour au regard du Peintre avec la figure du défunt ; tellement que l'autre en fut épouvanté au premier abord, jusqu'à se trouver mal :



2. William Hogarth, *Henry Fielding*.

Source : John Ireland, *Hogarth Illustrated*, t. III, London, Nicol and Boydell, 1798

fois, c'est la multiplicité et la rapidité des métamorphoses de Garrick qui est louée. Posant pour un peintre médiocre, le comédien s'amuse à modifier sans cesse son apparence, de sorte que le portraitiste abandonne toute velléité de le peindre¹⁷. Une gravure satirique, datée de 1845, présente Hogarth dans le rôle

mais, s'étant remis, il se dépêcha d'en tirer l'esquisse qu'il fit ensuite graver ; et c'est la même qui est à la tête des Ouvrages de Fielding, et qui est, dit-on, fort ressemblante. Avec une pareille aptitude à l'imitation, comment ne pas jouer supérieurement la Comédie ! ». L'anecdote est reprise avec variations dans *Garrick*, Paris, Ph.-D. Pierres, [1784 ?], p. 6-7 et Pierre Antoine de La Place, *Pièces intéressantes et peu connues, pour servir à l'histoire et à la littérature*, Paris, Prault, 1785, p. 98-108. Cette dernière version, la plus développée, détaille comment Garrick est parvenu à durablement mystifier Hogarth, croyant se trouver face à une apparition surnaturelle. Le comédien aurait raconté cette histoire à La Place, traducteur de Shakespeare, lors de sa visite de 1765 à Paris.

¹⁷ James Northcote, *Memoirs of the Life of Sir Joshua Reynolds*, London, Henry Colburn, 1813-1815, p. 58-59 : « Quand l'artiste eut travaillé à peindre le visage jusqu'à ce qu'il l'eût rendu correctement, comme il le voyait à ce moment-là, Garrick attrapa au vol l'occasion, quand le peintre ne le regardait pas de changer totalement sa mine et son expression ; le pauvre peintre continua alors patiemment à travailler pour modifier la peinture et la rendre comme il la voyait ; et quand Garrick perçut que le portrait avait été ainsi modifié, il attrapa une autre occasion et transforma son visage en un troisième personnage ; lorsque le pauvre artiste mis au supplice s'en rendit compte, il jeta au sol sa palette et ses pinceaux avec rage et dit qu'il croyait peindre le diable et ne voulait plus peindre ce tableau » (« *When the artist had*

du peintre échouant à peindre les multiples visages de Garrick (voir ill. 3)¹⁸. À travers ces courtes histoires plaisantes, comme dans les anecdotes des années 1750-1760, l'acteur n'est pas montré sur scène, mais dans la vie. Toutefois, plutôt que d'exprimer les passions d'un personnage fictif, il imite des personnes absentes, défuntes ou imaginaires. Le lecteur est ainsi invité à dresser un parallèle avec le jeu scénique et à envisager le personnage sur le modèle d'un être vivant singulier.



3. R. Evan Sly, *Garrick et Hogarth, ou l'Artiste déconcerté*, 1845. Lithographie en couleur.

Source : site de la Folger Shakespeare Library

La conception de l'imitation qui transparait dans ces histoires fait écho à la *mimésis phantastikè* décrite dans le *Sophiste*¹⁹. Selon Platon en effet, l'imitateur ne copie pas l'objet en en conservant les propositions exactes, mais adopte le

worked on the face until he had drawn it correctly, as he saw it at the time, Garrick caught an opportunity, whilst the painter was not looking at him, totally to change his countenance and expression, when the poor painter patiently worked on to alter the picture and make it like what he saw; and when Garrick perceived that it was thus altered, he seized another opportunity and changed his countenance to a third character; which, when the poor tantalised artist perceived he, in a great rage, threw down his palette and pencils on the floor, saying he believed he was painting from the devil and would do no more to the picture »).

18 La légende indique : « Quand Garrick posa pour Hogarth afin qu'il fasse son portrait, il changea malicieusement de contenance, de façon à ôter toute ressemblance au portrait » (« While Garrick sat for Hogarth for his own picture he mischievously altered his countenance so as to render the portrait perfectly unlike »).

19 Platon, *Sophiste*, 235d-236c.

point de vue du récepteur pour déformer l'objet et le transformer en simulacre ; il ne montre pas ce qui existe mais ce qui est absent, la représentation étant efficace à proportion de sa fausseté, de son éloignement du réel. De fait, Garrick est contraint de créer l'impression qu'il est un autre : il ne peut copier l'objet avec fidélité, puisque son physique est différent de celui de la personne qu'il imite. Les anecdotes confortent ainsi la prééminence du point de vue du spectateur : l'objet est créé par son regard, conformément à la conception des peintres coloristes. Grâce à la sélection, puis au rassemblement des traits les plus signifiants, Garrick crée l'illusion et permet au peintre de composer une ressemblance plus forte encore que si le vrai modèle avait posé. Pour que le trompe-l'œil produise son effet, le spectateur doit chaque fois être trompé, puis détrompé : sont associés le plaisir d'être pris dans l'illusion (et pour l'acteur, de faire illusion) et le plaisir pris à reconnaître l'imitation.

218

La mise en valeur de cette caractéristique conduit les auteurs d'anecdotes à établir la spécificité (et la supériorité) de l'imitation qu'offre le jeu par rapport à l'imitation picturale. Les divers récits envisagent en effet l'acteur dans une activité qui n'est pas *a priori* de son ressort : comme un portraitiste, il imite un modèle réel, plutôt qu'il ne représente un personnage, ce qui permet de le comparer directement avec le peintre et de le mettre en concurrence avec lui. Le peintre portraitiste est présenté comme le copiste d'un modèle vivant qu'il a besoin d'avoir sous les yeux : il participe en ce sens de la *mimêsis eikastikê* platonicienne, qui est pure copie. Au contraire, l'acteur n'a pas ici son modèle sous les yeux, comme lorsqu'il est en scène : la mémoire hors du commun de Garrick, qualité essentielle aux orateurs, est en ce sens jugée importante pour construire le personnage à partir de traits tirés du réel.

Les vertigineuses transformations auxquelles se livre Garrick, ainsi que son attitude facétieuse, semblent exclure la possibilité d'une identification sensible. Or, Garrick se prononce dans sa correspondance en faveur de la dépossession sublime²⁰, tandis que les écrits portant sur lui le rangent tous du côté de la sensibilité. Diderot est le seul Français à faire de Garrick un comédien de sang-froid, dans des textes à diffusion confidentielle. Plutôt que de parler d'une influence directe de Diderot sur les anecdotiers, on peut donc émettre l'hypothèse qu'à partir du début des années 1770 en France, une nouvelle conception de la *mimêsis* émerge, qui fait concurrence à la thèse majoritaire du beau naturel sensible.

Ainsi l'anecdote qui montre un peintre renonçant à peindre Garrick peut-elle être rapprochée d'un passage du *Salon de 1767*, où Diderot définit sa conception

20 *The Letters of David Garrick*, éd. D. M. Little et G. M. Kahrl, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press, 1963, t. II, n° 528, p. 635.

du modèle idéal. Diderot explique que le peintre Carle Vanloo, qui a peint son portrait, n'a pas su immortaliser le bon moment :

J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste ; mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là. [...] J'ai un masque qui trompe l'artiste ; soit qu'il y ait trop de choses fondues ensemble ; soit que les impressions de mon âme se succèdent très rapidement et se peignent toutes sur mon visage, l'œil du peintre ne me retrouvant pas la mine d'un instant à l'autre, sa tâche devient beaucoup plus difficile qu'il ne le croyait²¹.

Certes, le modèle de Diderot n'a pas cherché à bernier le peintre, à la différence de Garrick. Reste que, selon le salonnier, le portraitiste est contraint de représenter ce qu'il voit et qui est transitoire par nature. Critiquant le caractère statique de la peinture, il préconise que les élèves de l'Académie étudient des modèles mobiles pour comprendre la manière dont fonctionne la perception visuelle²². Toutefois, lorsqu'il regrette que Vanloo l'ait montré « efféminé » et « coquet », alors qu'il a « la tête tout à fait du caractère d'un grand orateur », Diderot semble en quête d'une essence, plutôt qu'il ne souhaite que soit rendue l'une de ses « cent physionomies diverses ». Tandis que dans l'anecdote, le peintre, rivé à la réalité, cherche à copier un des visages de Garrick, Diderot paraît reprocher à son portraitiste de n'avoir pas su concevoir son modèle idéal.

Ces anecdotes consacrées à Garrick, qui, pour la plupart, ont été écrites directement en français plutôt que traduites, invitent à envisager l'imitation par l'acteur d'une manière extrêmement marginale dans la France de l'époque. Elles le font en racontant des histoires hors du commun, qui mettent en scène un exemple étranger et singulier. Tout se passe comme si seule l'anecdote, lieu privilégié d'une mise en scène de l'extraordinaire, pouvait offrir le portrait d'un acteur sans pareil, échappant à toute catégorisation rationnelle. Toutefois, quelle est exactement la position des anecdotiers ? L'acteur l'emporte-t-il réellement sur le peintre, et ce type de tromperie est-il préconisé ?

L'illusion produite par l'acteur apparaît plus transgressive que celle exercée par le trompe-l'œil pictural : elle ne renvoie pas seulement à l'illusion de présence produite par une toile mais implique la présence d'une personne réelle qui produirait un effet plus fort. Le portrait de Garrick que dressent les anecdotes l'assimile à cet illusionniste par excellence qu'est le diable. Le peintre qui

21 Denis Diderot, *Salon de 1767*, dans *Œuvres*, t. IV : *Esthétique, Théâtre*, éd. Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 532.

22 Voir Angelica Goodden, *Action and Persuasion, Dramatic Performance in Eighteenth-Century France*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 46.

renonce à figurer Garrick parce qu'il est dépassé par les apparences multiples qu'adopte le comédien use explicitement de ce rapprochement : « il jet[te] au sol sa palette et ses pinceaux avec rage et dit qu'il croyait peindre le diable et ne voulait plus peindre ce tableau ».

De fait, plusieurs des caractéristiques du comédien reprennent celles communément attribuées au diable depuis la Renaissance²³. Les métamorphoses de Garrick provoquent presque chaque fois l'« inquiétude », voire la « terreur » de ceux qui en sont victimes. Or, le diable, à la différence de Dieu, qui seul fait des miracles, n'a pas le pouvoir de créer : il ne montre que des simulacres, des merveilles. Il ne se transforme pas réellement, mais éblouit le regard pour créer l'illusion ; de même, Fielding n'est pas « vraiment ressuscité », selon la formule consacrée en usage à Pâques, et Garrick ne montre que fugitivement son apparence. De plus, le diable est présenté riant de contentement d'avoir séduit les hommes ; de même, Garrick exhibe le plaisir qu'il éprouve à tromper, cette idée d'un plaisir pris à imiter étant au reste absente des traités.

220

La condamnation morale semble ainsi s'être déplacée. L'acteur n'est pas contaminé par les passions, comme dans les écrits des moralistes du XVIII^e siècle ou dans ceux des anecdotiers des années 1750-1760. Au contraire, à force de produire des simulacres à vocation purement divertissante, il devient pure apparence. C'est du moins ainsi que l'entend le peintre Joshua Reynolds, qui affirme que Garrick a perdu, sinon son âme, du moins son identité, au point qu'il serait incapable de nouer la moindre amitié véritable²⁴.

Dans ces anecdotes, Garrick, peintre et objet de la peinture, est présenté comme un portraitiste créateur d'illusions, selon un type d'imitation exigeant du regard du spectateur qu'il donne une forme à ce corps éminemment plastique. C'est pourquoi il évolue dans les anecdotes en fonction de ce que l'observateur projette sur lui. Contrairement aux auteurs de traités prescriptifs et à ce peintre médiocre qui renonce à immortaliser le comédien, seuls les anecdotiers, à l'instar des peintres d'esquisses, apparaissent susceptibles de capturer son image fuyante. Plutôt que de défaire la magie du jeu en l'expliquant, ces fragments, soumis à des variations d'une reprise à l'autre,

23 Voir Jean Céard, « Le diable singe de Dieu », dans J.-C. Aguerre (dir.), *Le Diable*, Paris, Dervy, coll. « Cahiers de l'Hermétisme », 1998. Voir aussi, pour le XVIII^e siècle, Roy Porter, « Witchcraft and Magic in Enlightenment, Romantic and Liberal Thought », dans B. Ankarloo et S. Clark (dir.), *The Athlone History of Witchcraft and Magic in Europe*, London, The Athlone Press, t. V : *The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, 1999, p. 191-273.

24 *Portraits by Sir Joshua Reynolds*, dir. F.W. Hilles, Melbourne/London/Toronto, William Heinemann, 1952, p. 86-87. Reynolds souligne que le naturel spontané du jeu de Garrick n'est qu'un leurre et qu'il ne « laissait rien au hasard » : « chaque attitude, quoiqu'elle puisse paraître le fruit d'une impulsion immédiate, était le résultat de divers essais effectués dans son cabinet » (« *He left nothing to chance. Every attitude, however it might have the appearance of immediate impulse, was the result of various trials in his closet* »).

adoptent un point de vue de spectateur et célèbrent un aspect jusque-là occulté : la jouissance que suscite le fait d'imiter et de voir imiter. Les anecdotiers pourraient en somme reprendre à leur compte cette phrase du *Paradoxe* : « Que nous importe en effet qu'ils sentent ou qu'ils ne sentent pas, pourvu que nous l'ignorions ? ».

POSTFACE

Sophie Marchand

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

INDEX DES PIÈCES

- Acajou*, Favart 48
- Adélaïde du Guesclin*, Voltaire 130
- Adelphes (Les)*, Baron 21
- Alexandre le Grand*, Racine 292
- Alinde*, La Mesnardière 31
- Alzire*, Voltaire 130
- Amazones modernes (Les)*, Quinault, Fuzelier, Le Grand 50
- Ambitieux et l'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
- Carvallo (Luis Alfonso de) 196, 261, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270
- Cascales (Francisco) 264
- Castelvetro (Lodovico) 232, 233, 234, 261
- Castiglione (Baldassare) 94, 95, 96, 107
- Cavalcanti (Bartolomeo) 95, 96, 97
- Caxton (William) 122
- Cervantes (Miguel de) 160, 272
- Chamfort (Sébastien Roch Nicolas, dit) 29
- Chapelain (Jean) 22, 25, 208
- Chappuzeau (Samuel) 285
- Chapuis (Gabriel) 94
- Cibber (Mrs Susanna Maria) 183
- Ciber (Colley) 177, 178, 179, 180, 186, 188, 189
- Cicéron 56, 60, 93, 179, 226, 227, 228, 231, 232
- Cinna* 182
- Clairon (Claire-Josèphe-Hippolyte Lériss de La Tude, dite Mlle) 126, 134, 139, 143, 145, 165, 180, 209
- Clarignano da Montefalco (Sebastiano) 102
- Clément (Jean-Marie Bernard) 7, 8, 13, 15, 22, 24, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 43, 44, 50, 55, 57, 59, 62, 63, 67, 112, 126, 127, 134, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 188, 189, 190, 297
- Collé (Charles) 209, 210, 211
- Collier (Jeremy) 112, 113
- Commode 116
- Condorcet (Nicolas de) 128
- Corneille (Pierre) 57, 62, 125, 137, 151, 171, 172, 177, 179, 181, 189, 261, 284
- Corneille (Thomas) 45, 46, 165, 179
- Cousin d'Avallon [ou d'Avalon] 36, 69, 165, 167, 173
- Crassus 93, 238
- Crates 98
- Crébillon (Prosper Jolyot de) 127
- Dancourt (L.-H.) 16, 17
- Davenant (William) 185, 188
- Davies (Thomas) 182, 183, 184, 185, 188
- Des Essarts 173, 174, 175, 176
- Deschamps (Mlle) 41
- Desdemona* 85

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

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

- Lee (Nathaniel) 179
 Legrand [Le Grand] (Marc-Antoine) 50
 Lekain (Henri-Louis Caïn, dit) 38, 133, 139, 142, 209
 Lemazurier (Pierre-David) 43, 167, 171, 173, 175
 Lipse (Juste) 229
 Locke (John) 74
 Loire (Louis) 29, 31, 33-35, 38, 43
 Lomazzo (Gian Paolo) 117
 Lope de Vega Carpio (Félix) 116, 261, 271, 277, 287, 289
 Louis XIV 42, 65, 68-70, 72, 128, 129, 131, 137
 Louis XV 41, 42, 66, 210
 Louis XVI 42
 Love 183
 Lugo (Juan de) 288, 289
 Lully (Jean-Baptiste) 59

Macbeth 80, 144, 210, 214
 Macklin (Charles) 139, 144
Madeleine (sainte) 194, 197, 199, 201, 205, 263, 264
 Mallet (abbé) 65
 Manlius Aquilius 232
 Mann (abbé) 112
 Mariana (P. Juan de) 196-199, 201-203, 264
Marianne (L'Avare) 167
 Marlowe (Christopher) 85, 86, 123
 Marmontel (Jean-François) 18, 129, 170, 177, 182, 188, 189, 209, 214
 Martial 238
 Marvell (Andrew) 78
Mascarille 45
 Massé (Pierre) 118
 Massinger (Philip) 117, 238

 Maupoint 28, 31, 67, 71
 Ménage (Gilles) 22, 25
 Mercier (Louis-Sébastien) 31, 74, 75, 209
Mérope 65, 187
 Minturno (Antonio) 264
 Mohun 179
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit) 22, 24, 25, 45, 48, 58-60, 62, 70, 137, 146, 147, 151, 178-181, 183-186, 190, 195
 Mondory (Guillaume Dosgilberts, dit) 55, 56, 165, 175, 176, 179, 184, 191
 Montfleury (Zacharie Jacob, dit) 56, 165, 294-300
 Montaigne (Michel de) 24, 143, 235, 236, 242
 Montéclair (Michel Pignolet de) 31
 Moreno (Jacob Levy) 241
Mortimer 85
 Munday (Antony) 110, 111, 113, 120
 Muret (Marc-Antoine) 250

 Nadal (abbé Augustin) 134, 171
 Napoléon 151
 Navarro Castellanos (Gonzalo) 198
 Néron 42, 116, 238, 242, 243
Nessus (centaure) 116
 Nicole (Pierre) 194, 195, 206-208, 231, 279, 286, 292, 293
Ninias 142
 Northbrooke (John) 111, 120
 Novalis (Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg, dit) 152, 153, 155
 Noverre (Jean Georges) 126, 210, 211

Edipe 60, 233, 242
 Oligny (Mille d') 167
 Olivet (abbé d') 299
Orbecche 103

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

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

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

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

Ulysse 134, 233

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

 Wekwerth (Manfred) 227
 Wright (James) 183

BIBLIOGRAPHIE

SOURCE DES ANECDOTES CITÉES ET RECUEILS

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

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

TEXTES ANCIENS SUR L'ANECDOTE

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

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

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

TEXTES ANCIENS SUR LE THÉÂTRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- RÉMOND DE SAINTE-ALBINE, *Le Comédien*, Paris, 1747, cité dans *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, éd. S. Chaouche, Paris, Champion, 2005.
- RACINE, Louis, *Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine* [1747], dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1999, p. 1114-1205.
- RAINOLDS, John, *Th'overthrow of stage-plays [...]*, Middelburg, R. Schilders, 1599.
- RANKINS, William, *A 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, demeurait impensé, voire impensable ? Ce sont ces questions qui sont abordées, à partir d'un corpus d'anecdotes allant de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle et emprunté à toutes les traditions européennes.

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