

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.

QUATRIÈME PARTIE

Études de cas

POLOS ET L'URNE D'ÉLECTRE :
PARADOXES SUR LE COMÉDIEN

Guillaume Navaud
Lycée Janson-de-Sailly, Paris

L'ANTIQUITÉ ILLISIBLE

Il y avait en Grèce un acteur d'une très grande réputation, qui surpassait tous les autres par l'éclat et la beauté de sa gestuelle et de sa voix. On dit qu'il s'appelait Polos, et il interpréta les tragédies des poètes célèbres avec beaucoup d'habileté et d'assurance. La mort enleva à ce Polos un fils qu'il aimait plus que tout. Lorsqu'il crut avoir porté son deuil assez longtemps, il revint à la pratique de son art. Il se trouvait alors à Athènes pour interpréter l'Électre de Sophocle, et il devait tenir une urne supposée contenir les ossements d'Oreste (l'argument de cette pièce veut qu'Électre, croyant porter les restes de son frère dans une urne, se lamente et déplore sa prétendue mort). Ainsi donc Polos, revêtu du costume de deuil d'Électre, retira du tombeau de son fils l'urne contenant ses ossements et, l'embrassant comme si c'était celle d'Oreste, remplit tout l'espace, non de simulacres et d'imitations, mais d'un deuil et de lamentations authentiquement vécus. On croyait que se jouait une fiction, alors que c'était la douleur – et sa fin – qui se jouait¹.

Cette anecdote, rapportée par Aulu-Gelle, a connu une diffusion massive, au point qu'il est peu de traités sur l'acteur qui ne la mentionnent pas. On la retrouve ainsi chez Diderot, à la dernière page du *Paradoxe sur le comédien* :

1 Aulu-Gelle, *Les Nuits attiques*, VI, 5 : « *Histrion in terra Graecia fuit fama celebri, qui gestus et vocis claritudine et venustate ceteris antistabat : nomen fuisse aiunt Polum, tragœdias poetarum nobillium scite atque asseverate actitavit. Is Polus unice amatum filium morte amisit. Eum luctum quoniam satis visus est eluxisse, rediit ad quaestum artis. In eo tempore Athenis Electram Sophoclis acturus gestare urnam quasi cum Orestis ossibus debebat. Ita compositum fabulae argumentum est, ut veluti fratris reliquias ferens Electra compleret commisereturque interitum eius existimatum. Igitur Polus lugubri habitu Electrae indutus ossa atque urnam e sepulcro tulit filii et quasi Orestis amplexus opplevit omnia non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris et spirantibus. Itaque cum agi fabula videretur, dolor actus est* ». Sur la traduction de la dernière phrase, voir *infra*, p. 239-240.

LE SECOND. Aulu-Gelle raconte, dans ses *Nuits attiques*, qu'un certain Polus, couvert des habits lugubres d'Électre, au lieu de se présenter sur la scène avec l'urne d'Oreste, parut en embrassant l'urne qui renfermait les cendres de son propre fils qu'il venait de perdre, et qu'alors ce ne fut point une vaine représentation, une petite douleur de spectacle, mais que la salle retentit de cris et de vrais gémissments.

LE PREMIER. Et vous croyez que Polus dans ce moment parla sur la scène comme il aurait parlé dans ses foyers ? Non, non. Ce prodigieux effet, dont je ne doute pas, ne tint ni aux vers d'Euripide, ni à la déclamation de l'acteur, mais bien à la vue d'un père désolé qui baignait de ses pleurs l'urne de son propre fils. Ce Polus n'était peut-être qu'un médiocre comédien ; non plus que cet Aesopus dont Plutarque rapporte que « jouant un jour en plein théâtre le rôle d'Atréus délibérant en lui-même comment il se pourra venger de son frère Thyestès, il y eut d'aventure quelqu'un de ses serviteurs qui voulut soudain passer en courant devant lui, et que lui, Aesopus, étant hors de lui-même pour l'affection véhémement et pour l'ardeur qu'il avait de représenter au vif la passion furieuse du roi Atréus, lui donna sur la tête un tel coup du sceptre qu'il tenait en sa main, qu'il le tua sur la place... »². C'était un fou que le tribun devait envoyer sur-le-champ au mont Tarpéien³.

On ne peut manquer d'être frappé par la violence avec laquelle Diderot disqualifie la valeur de l'anecdote de Polos, appariée pour l'occasion avec celle d'Ésope : « ce Polus n'était peut-être qu'un médiocre comédien », tandis qu'Ésope « était un fou que le tribun devait envoyer sur-le-champ au mont Tarpéien ». Diderot semble incapable de donner un sens à ces deux anecdotes devenues emblématiques de la théorie de l'acteur empathique. On retrouve une violence similaire près de deux siècles plus tard chez Bertolt Brecht :

B. – [...] Dans ce passage célèbre, Gottsched renvoie aussitôt à Cicéron⁴ qui, traitant de l'art oratoire, rapporte l'histoire du comédien romain Polus qui devait représenter Électre pleurant son frère. Comme son fils unique venait de mourir, il apporta sur la scène l'urne funéraire de celui-ci et dit les vers en question « en les rapportant si puissamment à soi-même que la perte qui lui était propre lui arracha de vraies larmes. Et il n'y eut alors personne sur la

2 Plutarque, *Vie de Cicéron*, 5 (cité par Diderot dans la traduction de Jacques Amyot).

3 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. S. Chaouche, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 118.

4 Brecht rencontre l'anecdote de Polos dans le commentaire classique de Gottsched à l'*Art poétique* d'Horace, précisément au moment où Gottsched glose les vers célèbres « *si vis me flere* etc. » (Horace, *Art poétique*, v. 99-102). Gottsched avait confondu Aulu-Gelle et Cicéron ; dans le passage précédemment cité de Diderot, il y a également une confusion entre l'*Électre* de Sophocle et celle d'Euripide.

place qui eût pu retenir ses larmes. » Franchement, il faut bien qualifier cela de fait barbare. [...] L'intention, en tout cas, est de nous rassasier d'une douleur quelconque, qui soit transportable, c'est-à-dire que l'on puisse éloigner de son motif et mettre intacte à la disposition d'un autre motif. [...]

P. – Bon, il se peut que Gottsched soit en cela barbare, Cicéron également. [...]

W. – [...] Prends Polus. Son fils était peut-être une canaille. Il se peut que malgré cela Polus souffre ; mais moi, pourquoi le devrais-je⁵ ?

Après Diderot, Brecht et ses interlocuteurs « plus ou moins fictifs »⁶, les acteurs Peter Palitzsch (P.) et Manfred Wekwerth (W.), semblent baisser les bras devant une anecdote littéralement incompréhensible. Brecht affirme non seulement que la méthode de jeu de Polos est « barbare », mais que c'est peut-être aussi le cas des autorités antiques qui ont transmis l'anecdote. Cette disqualification de l'Antiquité adopte chez Brecht une forme elle-même aberrante, puisqu'elle n'épargne même pas les cendres du fils de Polos, que personne n'avait encore songé à mettre en cause.

Diderot et Brecht semblent donc confrontés à une aporie interprétative : les anecdotes dramatiques antiques révéleraient une tendance uniforme à l'identification, ce qui rendrait la pratique de l'acteur antique impensable par les modernes théoriciens de la distanciation. Pour sortir de cette impasse, il me semble nécessaire de passer par un autre type de textes antiques, à savoir les textes moraux. Ces derniers prônent en effet la distanciation dans la pratique éthique du sage, envisagée sur le modèle de l'interprétation de l'acteur. On voit alors surgir un « paradoxe du comédien antique » qui n'est pas celui de Diderot, mais qui lui est étroitement lié. On peut formuler ainsi ce paradoxe : l'anecdote de Polos a été universellement interprétée dans le sens de l'empathie de l'acteur ; pourtant, nombre de témoignages philosophiques et rhétoriques anciens insistent sur le fait que l'acteur n'est un modèle pour le sage ou pour l'orateur qu'en tant qu'il se distancie de son personnage. Faut-il comprendre que dans l'Antiquité, la réflexion philosophique ou rhétorique sur l'acteur a tracé la voie d'une théorie de la distanciation divergeant radicalement de la pratique réelle des acteurs ? Ou bien ne faut-il pas plutôt supposer que les humanistes ont déformé le sens de l'anecdote ? Et ne serait-ce pas de cette lecture déformante que proviendrait, au moins en partie, l'idée selon laquelle l'Antiquité ne connaissait pas la distanciation ?

5 Bertolt Brecht, *La Dialectique au théâtre*, § 9 : « Entretien sur ce qui contraint à l'identification » [1953], trad. J. Tailleur, dans *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999, p. 235-236.

6 Jean-Marie Valentin, « *Tua res (non) agitur*. Polus, Mei Lanfang, Brecht et l'art du comédien », *Études germaniques*, 54, 1999, p. 289-296, en particulier p. 290.

L'attitude de Diderot est d'autant plus étonnante qu'il connaissait parfaitement bien les textes philosophiques et rhétoriques anciens susceptibles de préfigurer sa théorie de la distanciation. Pourtant, il refuse de s'en autoriser en les citant explicitement. En particulier, on peut se demander pourquoi Diderot cite l'anecdote d'Ésope dans la version de Plutarque, semblant ainsi apporter de l'eau au moulin de son contradicteur, alors même qu'il aurait pu s'autoriser d'une version fort différente livrée par Cicéron dans les *Tusculanes* :

« Qui s'en préoccupe ? attachez-le ! »⁷

Crois-tu qu'Ésope ait jamais été en colère en interprétant ce vers ? ou qu'Accius ait été en colère en l'écrivant ? Ce sont par excellence de ces paroles que l'on interprète – et cela vaut encore plus pour l'orateur, pourvu qu'il soit vraiment orateur, que pour le premier acteur venu – mais qu'on interprète de sang-froid et l'esprit rassis⁸.

228 La stratégie de Diderot apparaît en fait particulièrement retorse. D'une part, il cite deux anecdotes anciennes qui semblent plaider pour la théorie de l'acteur empathique, mais en les disqualifiant. D'autre part, il leur répond en son propre nom, mais en traduisant de façon aussi littérale qu'inavouée le traité *De la colère* de Sénèque :

LE PREMIER. [...] Mais, dit-on, un orateur en vaut mieux quand il s'échauffe, quand il est en colère. Je le nie. C'est quand il imite la colère. Les comédiens font impression sur le public, non lorsqu'ils sont furieux, mais lorsqu'ils jouent bien la fureur⁹.

Diderot préfère donc balayer l'Antiquité d'un revers de manche et poser au moderne – même s'il s'offre l'ironie de réfuter les Anciens avec leurs propres mots. La stratégie de rupture adoptée par Diderot et Brecht est sans doute révélatrice de l'emprise exercée par la ligne exégétique dominante : quels que soient les anecdotes ou les *exempla* considérés, Diderot et Brecht se trouvent comme prisonniers de l'interprétation empathique. Pourtant, si l'on revient au texte d'Aulu-Gelle, cette histoire me semble illustrer précisément le contraire de ce qu'on a cherché à lui faire dire. C'est en tout cas l'hypothèse que je vais m'efforcer de défendre, non sans avoir auparavant cherché à comprendre comment a fonctionné l'interprétation humaniste de l'anecdote.

7 Extrait de l'*Atrée* d'Accius.

8 Cicéron, *Tusculanes*, IV, 55. Ce texte est rapproché du *Paradoxe* de Diderot par Françoise Desbordes, introduction à Quintilien, *Le Secret de Démosthène*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. XXXI-XXXV ; et par Clara Auvray-Assayas, *Cicéron*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 135.

9 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, éd. cit., p. 119. Cf. Sénèque, *De la colère*, II, 17, 1 : « *Oratorem, inquit, iratus aliquando melior est. – Immo imitatus iratum ; nam et histriones in pronuntiando non irati populum movent, sed iratum bene agentes* ».

On trouve un précieux florilège des citations et interprétations de l'anecdote de Polos dans le livre d'Emmanuelle Hénin *Ut pictura theatrum*¹⁰ : je reprends ici pour une très large part les informations qu'elle a rassemblées. Avant Diderot, l'anecdote de Polos a constamment été lue par les humanistes renaissants et classiques comme une illustration canonique de la théorie de l'empathie. Polos jouerait bien Électre parce qu'il identifierait le deuil du personnage à celui qu'il vit en tant que père ; plus précisément, il détournerait sa douleur d'homme pour exprimer « au naturel » la douleur de son rôle. Autrement dit, Polos court-circuiterait la distance entre l'acteur et le personnage de façon à produire l'émotion la plus « vraie » ; c'est cette émotion « vraie » qui émeut le spectateur. Telle est l'interprétation soutenue par la plupart des auteurs qui la mentionnent aux XVI^e et XVII^e siècles, à commencer par Francesco Robortello :

Polus, dis-je, selon Aulu-Gelle, poussa à cette occasion de véritables lamentations de deuil et émut immensément l'âme des spectateurs, parce qu'il tenait entre ses mains l'urne contenant les cendres de son fils mort. Car l'attitude naturelle provoque admirablement de vrais pleurs, une vraie colère, une vraie souffrance, une vraie joie, et toutes les autres affections de l'âme. Platon, dans son dialogue intitulé *Ion, ou de la fureur poétique*, a beaucoup écrit en ce sens¹¹.

Après Robortello, on retrouve l'interprétation empathique chez Juste Lipse¹², Franciscus Junius¹³, Michel Le Faucheur¹⁴, ou encore chez le dramaturge anglais Thomas Goffe¹⁵. Le plus radical de tous ces exégètes est sans doute Georges de Scudéry, qui tire des anecdotes de Polos et d'Ésope un véritable « anti-paradoxe » sur le comédien, non moins provocateur que celui de Diderot :

10 Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p. 583-605.

11 Francesco Robortello, *In librum Aristotelis De arte poetica Explicationes*, Florentiae, In officina Laurentii Torrentini, 1548, p. 198 (cité et traduit par E. Hénin, *Ut pictura theatrum, op. cit.*, p. 586, n. 164).

12 Juste Lipse, *De constantia* [1584], I, 8 (voir *Les deux livres de la constance*, trad. anonyme de l'éd. de Tours [1592], Paris, Noxia, 2000).

13 Franciscus Junius (François Du Jon), *De pictura veterum* [1637], I, IV, 6 (voir la trad. de C. Nativel, Genève, Droz, 1996, p. 333).

14 Michel Le Faucheur, *Traité de l'Action de l'Orateur ou de la prononciation et du geste* [1657], dans S. Chaouche (éd.), *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes*, Paris, Champion, 2001, p. 126-127.

15 Thomas Goffe, *Orestes* [ca. 1609-1619 ; publ. 1633], III, 5 (cité par Edith Hall, « Sophocles' *Electra* in Britain », dans J. Griffin (dir.), *Sophocles Revisited: Essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 261-306, en particulier p. 263-264 ; et *ead.*, « The ancient actor's presence since the Renaissance », dans P. Easterling et E. Hall (dir.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 419-434, en particulier p. 419).

Il faut, s'il est possible, qu'ils [les comédiens] se métamorphosent aux personnages qu'ils représentent, et qu'ils s'en impriment toutes les passions, qu'ils se trompent les premiers, pour tromper le spectateur ensuite ; qu'ils se croient empereurs ou pauvres ; infortunés ou contents, pour se faire croire tels ; et de cette sorte, ils pourront acquérir et mériter la gloire qu'avaient acquise et que méritaient leurs devanciers. Un célèbre auteur dit avoir vu des comédiens si fort engagés dans un rôle qu'ils en pleuraient encore au logis : et cet Ésope de qui j'ai déjà parlé, jouant un jour le rôle d'Atrée, en fureur contre son frère, tua d'un coup de sceptre un de ses valets, qui passa fortuitement devant lui pour traverser le théâtre, tant il était hors de soi-même, et tant il avait épousé la passion de ce roi qu'il représentait. Mais nous pouvons encore ajouter ici un Polus, comédien grec qui, représentant une tragédie de Sophocle intitulée *Électre*, au lieu de l'urne d'Oreste, apporta sur le théâtre celle où étaient effectivement les cendres d'un fils unique que cet acteur avait perdu depuis peu : si bien qu'il représenta naïvement sa propre douleur, sous le nom feint de celle d'un autre. Voilà les exemples que doivent suivre et imiter nos comédiens¹⁶.

Le fait que Scudéry groupe, comme Diderot, les anecdotes de Polos et d'Ésope, invite à penser que Diderot avait en tête le traité de Scudéry en rédigeant la dernière page du *Paradoxe*. En effet, à l'exact opposé de la théorie de la distanciation, Scudéry déduit de ces deux anecdotes une théorie de la « métamorphose intégrale » du comédien, à laquelle Brecht s'opposera encore avec vigueur¹⁷. La valeur positive accordée par Scudéry à cette métamorphose est telle que l'anecdote d'Ésope furieux et meurtrier devient pour lui un exemple glorieux et digne d'être imité par tous les acteurs ! La négativité de la contamination entre l'acteur et le personnage s'est renversée en positivité : l'argument qui justifiait que l'acteur soit chassé de la République platonicienne est devenu, en une métamorphose elle-même stupéfiante, une règle de son jeu. Pour comprendre cette métamorphose, et expliquer la référence à *l'Ion* qu'on a vu apparaître par exemple chez Francesco Robortello, il faut revenir à l'Antiquité, en distinguant pour commencer la doctrine de Platon de la manière dont elle a été interprétée¹⁸.

¹⁶ Georges de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, Paris, A. Courbé, 1639, p. 85.

¹⁷ Voir Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre* [1967], § 48, trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1970, p. 64 : « À aucun moment il [le comédien] ne se laisse aller à une complète métamorphose » ; et *Id.*, *L'Achat du cuivre*, « La deuxième Nuit : La scène de la rue », trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1970, p. 68 : « Il [le comédien] ne doit pas en arriver à se métamorphoser complètement. »

¹⁸ Pour un exposé plus détaillé sur l'opposition entre la théorie platonisante de l'empathie et la théorie cynico-stoïcienne de la distanciation, voir Guillaume Navaud, *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011, chap. V.

Les exégètes de Platon ont, dès l'Antiquité, eu tendance à interpréter séparément l'*Ion* et la *République*. Dans cette optique, l'*Ion* présenterait une vision positive de l'enthousiasme poétique, qui serait difficilement compatible avec la condamnation de la *mimèsis* et la répudiation des poètes et des acteurs prononcées dans la *République* et dans les *Lois*. C'est ainsi que chacun peut s'autoriser de « son » Platon : la *République* vient cautionner les puritains et les théâtrophobes¹⁹, tandis que l'*Ion*, devient l'étendard des tenants de l'enthousiasme poétique. Pour résoudre cette apparente contradiction, il convient de souligner que la lecture « positive » et dogmatique de l'*Ion*, défendue notamment par Marsile Ficin, constitue un contresens dans la mesure où l'*Ion* est un dialogue radicalement ironique, satirique même, comme les commentateurs l'ont fait remarqué depuis Goethe²⁰. S'il est vrai que Platon, loin d'exalter la « fureur divine » qui saisit l'interprète, la ravale fort dans l'*Ion* par rapport à la véritable science, il est alors possible de lire ce dialogue en le mettant en rapport avec les autres textes de Platon sur la poésie et l'imitation, en particulier ceux de la *République*²¹.

Bien que l'interprétation ironique de l'*Ion* se soit imposée chez les Modernes, elle est quasiment inexistante de l'Antiquité jusqu'au XVIII^e siècle. Avant Ficin, c'est d'abord et surtout dans un passage du *De oratore* de Cicéron qu'on rencontre la première interprétation positive de l'*Ion* en vue de justifier non seulement l'inspiration du poète, mais aussi l'empathie de l'orateur et de l'acteur. Or, ce texte de Cicéron oriente manifestement la lecture que les commentateurs font de l'anecdote de Polos. Pour se justifier d'avoir recouru à une gestuelle pathétique lors d'une plaidoirie, l'orateur Antoine cite en exemple un acteur interprétant une scène intensément pathétique d'une tragédie de Pacuvius, avant de développer un raisonnement en deux temps :

Si ce fameux comédien, qui joue tous les jours, n'a pourtant pas pu jouer sans douleur, eh bien ! pensez-vous que Pacuvius ait pu l'écrire d'un esprit calme et apaisé ? Non, en aucun cas, c'est impossible ! En effet, j'ai souvent entendu

19 Voir par exemple Pierre Nicole, *Traité de la comédie* [1675], chap. II, éd. L. Thirouin, Paris, Champion, 1998, p. 37-39 (cité dans ce volume par Clotilde Thouret). On rencontre aussi parfois des déformations étonnantes de la doctrine des trois degrés d'imitation, par exemple chez Diderot, *Salon de 1767*, dans *Œuvres*, t. IV, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 528 (cité dans ce volume par Laurence Marie), où l'idée intelligible devient l'*analogon* du modèle idéal sur lequel se règle l'acteur : la *République* vient alors seconder de façon assez inattendue la théorie de la distanciation.

20 Voir Platon, *Ion*, présenté, traduit et commenté par J.-F. Pradeau, suivi de É. Mehl, « Deux lectures de l'*Ion* : M. Ficin et J. W. Goethe », et de J.-L. Nancy, « Le partage des voix », Paris, Ellipses, 2001, en particulier l'introduction de J.-F. Pradeau et la contribution d'É. Mehl (qui reproduit les analyses divergentes de Ficin et de Goethe).

21 Voir Platon, *Ion*, éd. cit., *passim*, et en particulier la contribution de J.-L. Nancy, « Le partage des voix », p. 128-131.

dire qu'il ne pouvait exister aucun poète de valeur – et c'est ce que, dit-on, Démocrite et Platon ont exprimé dans leurs écrits – qui n'ait l'esprit enflammé et comme gonflé de fureur. Ainsi donc, n'allez pas croire que moi-même, qui ne voudrais pas imiter les aventures des anciens héros et leurs deuils fictifs, ou les peindre par la parole (car je ne suis pas l'acteur d'une *persona* qui m'est étrangère, mais auteur de la mienne propre), quand j'eus à plaider pour que Manlius Aquilius conserve ses droits de citoyen, n'allez pas croire que ce que j'ai fait dans cette péroration, je l'aie fait sans une grande douleur²².

232

On voit comment Antoine « récupère » l'*Ion* à ses propres fins : le transport de l'interprète répond nécessairement au transport du poète²³ ; or, l'orateur politique est à la fois poète et acteur de son discours ; donc, l'orateur est lui aussi porté par l'enthousiasme. Le discours d'Antoine constitue, à ma connaissance, la première occurrence conservée d'une déformation de la doctrine de Platon qui deviendra la norme chez les commentateurs humanistes : à partir de la théorie platonicienne *négative* de la contamination passionnelle affectant l'imitateur, Antoine bâtit une théorie platonisante *positive* de l'empathie de l'acteur, dont l'*Ion* interprété dogmatiquement devient la caution.

L'interprétation humaniste faisant de l'enthousiasme et de l'empathie la clé de l'art de l'acteur antique peut donc se prévaloir d'une existence ancienne ; mais on ne peut pas dire que telle soit la position de Cicéron lui-même, puisqu'il exprime dans les *Tusculanes*, et en son propre nom cette fois, une théorie diamétralement opposée à celle défendue par Antoine dans le *De oratore*²⁴. Antoine prêche ici pour sa paroisse, et ne saurait être considéré comme un porte-parole univoque de Cicéron : c'est d'ailleurs ce que semble souligner Lodovico Castelvetro quand il parle d'Antoine comme d'une *persona* de Cicéron²⁵. En d'autres termes, le Cicéron orateur du *De oratore* expose la doctrine platonisante de l'empathie, mais sans l'assumer comme sienne, tandis que le Cicéron philosophe des *Tusculanes* prend nettement parti pour la doctrine cynico-stoïcienne de la distanciation. Cela s'explique par le fait qu'il est impossible d'élaborer une morale de l'acteur à partir de la théorie platonisante de l'enthousiasme. On peut fonder sur elle une rhétorique de l'acteur ou de l'orateur, comme le fait Antoine, mais en aucun cas une morale, car la passion qui submerge l'acteur est un mal dont il faut se dégager et non un don à cultiver.

22 Cicéron, *De l'orateur*, II, 194.

23 Le transport du poète est également évoqué par Aristote, *Poétique*, 17 (1455a 30-34) : voir E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, *op. cit.*, p. 597-600.

24 Voir Cicéron, *Tusculanes*, IV, 55, cité *supra*.

25 Lodovico Castelvetro, *La Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* [1570], éd. W. Romani, Bari, Laterza, 1978-1979, t. I, p. 483.

L'analogie entre le sage et le bon acteur ne peut s'appuyer que sur une doctrine de la distanciation. La sottise du mauvais acteur consiste à croire qu'il *est* son rôle, et que ces deux aspects de la *persona* n'en forment qu'un. Pour le bon acteur éthique des cyniques et des stoïciens, par exemple celui de Bion de Borysthène ou d'Ariston de Chios, le rôle est une circonstance extérieure absolument indifférente du point de vue moral²⁶. De même, Épictète rappelle dans un fragment transmis par Stobée que Polos a su exceller dans l'interprétation de tous les personnages, les tyrans au faîte de la puissance comme les déçus au comble de l'abjection :

Ou bien ne vois-tu pas que Polos n'interpréta pas d'une voix plus claire ou avec plus d'agrément le rôle d'Œdipe-Roi que celui d'Œdipe à Colone, vagabond et mendiant ? et après cela, l'homme bien né apparaîtra-t-il inférieur à Polos, pour ne pas savoir bien interpréter tout rôle dont l'a revêtu la divinité ? n'imitera-t-il pas l'Ulysse d'Homère, qui même en haillons ne se distingua pas moins que dans un épais manteau de pourpre ?²⁷

Ailleurs dans les *Entretiens*, Épictète reprend l'exemple d'Œdipe pour affirmer que c'est une folie de s'identifier à son personnage : à l'opposé du sage distancié, le tyran est, comme l'acteur empathique, prisonnier de son rôle ; il n'est plus « un acteur tragique, mais Œdipe en personne »²⁸. L'identification au personnage signe la mort de l'acteur éthique, qui est alors aliéné par les circonstances, les apparences et la représentation fantasmatique qu'il se fait de lui-même²⁹.

La nécessité pour le sage de se distancier de son rôle social, comme pour l'acteur de se distancier de son personnage, est affirmée avec une telle constance chez les moralistes antiques, des cyniques à Plotin³⁰ en passant par les stoïciens comme Épictète, qu'il est permis de s'étonner qu'elle ait pu si longtemps échapper aux commentateurs. Parmi les humanistes, seul Lodovico Castelvetro se distingue en s'autorisant des exemples antiques pour prôner la distanciation de l'acteur :

Je ne nie pas que les paroles de l'acteur, si elles ne sont pas accompagnées d'attitudes bienséantes, ne paraissent ni ne soient froides, et que rien plus que la vraie passion ne donne aux attitudes l'apparence de la bienséance. Mais j'affirme qu'il existe bien des personnes qui, sans être stimulées par une vraie passion,

26 Voir Télès, *Diatribes*, éd. O. Hense, fragment 2, 5 ; et Diogène Laërce, *Vies et Opinions des philosophes illustres*, VII, 160.

27 Épictète, fragment 11 (éd. Schenkl).

28 Épictète, *Entretiens*, I, 24, 18.

29 Voir *ibid.*, I, 29, 41 et I, 28, 31-33.

30 Voir Plotin, *Énéades*, III, 2 (traité 47), *Sur la Providence* I.

savent adopter des attitudes bienséantes, tels les Roscius, les Pâris et les autres du même genre, qui furent tellement loués et admirés par l'Antiquité³¹.

Si la lecture « orthodoxe » des moralistes antiques défendue par Castelvetro est devenue très minoritaire dans une époque humaniste saturée de platonisme, un commentateur moderne comme Victor Goldschmidt a en revanche bien perçu ce qui différencie et ce qui réunit la vision de l'acteur de Platon et celle des stoïciens : comme Platon, les stoïciens condamnent l'identification empathique de l'acteur au personnage ; mais à la différence de Platon, pour qui l'identification est le seul mode de relation possible au personnage, les stoïciens considèrent qu'il existe un antidote, à savoir la distanciation³².

LA CATHARSIS DE L'ACTEUR

234

Quelle place occupe l'anecdote de Polos dans ce débat entre identification et distanciation ? De toute évidence, elle expose un cas limite où la frontière se brouille entre les diverses passions mises en jeu par la représentation théâtrale : les passions du personnage, les passions de l'acteur, et les passions du spectateur. La théorie de l'empathie de l'acteur semble en fait être le produit de la réduction de deux réalités distinctes. D'une part, le bon acteur se distancie toujours des émotions exprimées par son personnage. Mais d'autre part, il n'est pas plus exempt que le spectateur ou le poète lui-même de s'en trouver ému, à plus forte raison si les émotions interprétées par l'acteur renvoient à son propre vécu émotionnel.

La question essentielle est en fait d'ordre logique ou chronologique : il s'agit de déterminer si l'acteur est ému juste *avant* l'interprétation (auquel cas l'empathie émotionnelle conditionne la justesse de l'interprétation) ou bien si, au contraire, l'acteur est ému juste *après* l'interprétation (auquel cas l'émotion est un effet cathartique qu'il subit au même titre que les spectateurs). Si Antoine n'a pu déchirer les vêtements du vieux général « sans une grande douleur », est-ce parce que cette douleur était la *cause* de ce geste ? Ou bien la douleur était-elle au contraire un *effet* produit par son geste ? Antoine tranche en faveur de la première interprétation, comme le fait aussi Quintilien :

Il ne faut pas interpréter la cause comme une chose étrangère, mais assumer momentanément la douleur qui est en elle : ainsi, on pourra dire dans son discours ce que nous dirions si nous étions dans la même situation. Moi-même

31 Lodovico Castelvetro, *La Poetica d'Aristotele*, éd. cit., t. I, p. 484-485 (cité et traduit par E. Hénin, *Ut pictura theatrum*, op. cit., p. 599-600, n. 199).

32 Victor Goldschmidt, *Le Système stoïcien et l'idée de temps*, Paris, Vrin, 1953, p. 181-182.

j'ai souvent vu des acteurs et des comédiens, après avoir déposé leur masque à l'issue d'un acte particulièrement accablant, sortir de scène en pleurant encore³³.

Cette anecdote illustre l'efficacité de la technique de la « visualisation imaginaire » (en grec, *phantasia* ; en latin, *visio*) : l'orateur ou l'acteur doivent s'appropriier les passions qu'ils représentent. Pour Scudéry citant ce texte de Quintilien³⁴, il va également de soi que les larmes versées « au logis » par le comédien sont *les mêmes* que celles qu'il a versées sur la scène sous le masque du personnage. Scudéry réduit ainsi la distance logique entre les larmes contrefaites sur la scène et les larmes versées en coulisses ; il ramène tout épanchement à une empathie qui conditionne à la fois l'interprétation de l'acteur et l'effet produit par l'interprétation sur l'acteur.

Quand Scudéry cite la phrase de Quintilien, il le fait dans la version française qu'en avait donnée Montaigne dans l'essai « De la diversion » (III, 4). Pourtant, Montaigne défend une interprétation différente de l'anecdote de Quintilien : à l'hypothèse d'une empathie détournée à des fins techniques, il semble préférer l'idée que l'orateur et l'acteur sont, avant le spectateur, les premières « victimes » de la catharsis. Montaigne cite d'abord l'exemple de l'orateur :

[b] L'Orateur, dict la rethorique, en cette farce de son plaidoyer s'esmouvera par le son de sa voix et par ses agitations feintes, et se lairra piper à la passion qu'il represente. Il s'imprimera un vray deuil et essentiel, par le moyen de ce battelage qu'il joue, pour le transmettre aux juges, à qui il touche encore moins : comme font ces personnes qu'on loue aus mortuaires pour ayder à la ceremonie du deuil, qui vendent leurs larmes à pois et à mesure et leur tristesse : car, encore qu'ils s'esbranlent en forme empruntée, toutesfois, en habituant et regeant la contenance, il est certain qu'ils s'emporent souvant tous entiers et reçoivent en eux une vraye melancholie³⁵.

Pour Montaigne, la performance de l'orateur est une « farce », un « battelage » de tréteaux de foire : *a priori*, le sort du tiers mis en jeu dans la cause plaidée ne touche personnellement ni l'orateur ni le jury. Néanmoins, l'orateur, aussi distancié et mécanique que soit son « battelage », se trouve touché par une vraie émotion, tout comme les pleureurs des convois funéraires. Aux exemples de l'orateur et du pleureur, Montaigne ajoute sur l'exemplaire de Bordeaux celui de l'acteur en larmes de Quintilien, exemple qui va manifestement dans le même sens que les deux premiers :

33 Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 34-35.

34 Voir *supra*, p. 230 : Quintilien est le « célèbre auteur » mentionné par Scudéry.

35 Montaigne, *Essais*, III, 4, éd. A. Micha, Paris, GF, 1969, p. 53-54.

[c] Quintilian dict avoir veu des comediens si fort engagez en un rolle de deuil qu'ils en pleuroient encores au logis ; et de soy mesmes qu'ayant prins à esmouvoir quelque passion en autruy, il l'avoit espousée jusques à se trouver surprins non seulement de larmes, mais d'une palleur de visage et port d'homme vrayement accablé de douleur³⁶.

236

D'après le contexte, il est évident que pour Montaigne l'acteur est *a priori* aussi indifférent à la douleur de son personnage que l'orateur ou le pleureur le sont à celle de leur client : il ne s'agit que d'« esmouvoir quelque passion *en autruy* ». Mais dans le feu de l'action, l'acteur se laisse lui aussi « surprendre » par l'émotion qu'il « épouse ». L'anecdote rapportée par Quintilien est ainsi détournée afin de suggérer que l'émotion vraie de l'imitateur est un effet davantage qu'une cause. Bien que l'émotion soit d'abord feinte, elle devient ensuite vraie parce que l'imitateur se laisse « piper par l'émotion qu'il représente » : comme le public, l'imitateur est lui-même victime de l'illusion mimétique. Dans une veine similaire, La Mesnardière remarque que l'émotion du comédien n'est pas tant un préalable à la représentation qu'une de ses conséquences : d'un point de vue logique et chronologique, le poète est ému « *devant* la composition », tandis que l'acteur peut « fondre en larmes [...] *après* avoir représenté des aventures pitoyables »³⁷. Pour résumer, on peut dire qu'Antoine, Quintilien et Scudéry défendent un modèle empathique qui réduit toute émotion de l'acteur à une identification préalable à l'émotion du personnage, tandis que Montaigne et La Mesnardière laissent ouverte la possibilité d'une catharsis de l'acteur, c'est-à-dire d'une émotion propre à l'acteur, logiquement distincte de celle représentée sous le masque du personnage.

Revenons à l'anecdote de Polos et à ses interprétations.

1. La première interprétation suppose que Polos détourne sa douleur d'homme pour exprimer avec plus de vérité la douleur du personnage. Bien qu'elle soit la plus répandue, cette lecture me semble invalidée à la fois par le texte d'Aulu-Gelle et par les témoignages anciens sur l'art de l'acteur en général, et sur celui de Polos en particulier. Aulu-Gelle présente Polos comme un acteur expérimenté et sérieux, son jeu est caractérisé par son habileté et son assurance (*scite et asseverate*). Polos n'est donc pas le « comédien médiocre » que voudrait voir en lui Diderot : loin d'être un acteur « sensible », il est plutôt un acteur

³⁶ *Ibid.*, p. 54.

³⁷ La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, A. de Somerville, 1639 (rééd. Genève, Slatkine, 1972), p. 73-74 (cité par Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum*, *op. cit.*, p. 591-92 et n. 177 ; je souligne).

« technique » dans le goût de Diderot³⁸. De plus, Polos ne joue pas le deuil d'Électre sous le coup de la première émotion, bien au contraire : il respecte le délai du deuil avant de remonter sur scène³⁹. Le fragment 11 d'Épictète confirme que Polos n'était pas un acteur empathique ou spontané : seul l'homme du commun ou le mauvais acteur peut croire qu'il suffit de se laisser entraîner par ses émotions pour bien jouer un rôle. Si l'anecdote d'Aulu-Gelle définissait un idéal de technique d'interprétation empathique, il faudrait croire que Polos jouait moins bien Électre quand il n'était pas en deuil, ou qu'il est nécessaire de s'enivrer pour bien jouer un rôle d'ivrogne.

La substitution de l'urne rappelle pourtant une des techniques du *Method Acting* : en remplaçant l'accessoire de théâtre (l'urne vide) par le cénotaphe de son fils, Polos introduit dans l'espace scénique ce que les tenants du *Method Acting* appellent un *personal object*, un « objet personnel » censé favoriser le transfert entre les émotions de l'acteur et celles du personnage⁴⁰. Mais on peut aussi interpréter cet artifice de mise en scène comme une actualisation du drame de Sophocle dans l'espace-temps de la représentation⁴¹. Au niveau du drame représenté, il ne s'agit toujours que d'Électre pleurant la mort d'Oreste. En revanche, dans la relation de l'acteur à lui-même, et peut-être aussi dans la relation qui s'établit entre l'acteur et les spectateurs (pourvu qu'on les suppose conscients de l'artifice), c'est un autre drame qui se joue : celui de Polos qui emprunterait les mots de Sophocle pour exprimer sa propre douleur.

2. Ce qui est susceptible de fasciner le public dans cette mise en abyme des émotions du rôle d'Électre par l'acteur Polos, c'est bien une abolition de la distance entre la fiction et sa représentation. Dès lors que le spectateur sait que l'urne d'Électre contient les cendres du fils de Polos, ce n'est plus Électre qu'il voit en scène, mais Polos. Dans ce cas, ce n'est pas tant la distanciation de l'acteur qui se réduit dans l'empathie, que la frontière entre la salle et la scène qui s'estompe. Telle est l'interprétation défendue par Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*⁴². Selon l'interlocuteur de Diderot (« Le Second »), « la salle retentit de cris et de vrais gémissements », ce qui est un peu ambigu car on ne

38 Voir Mark Ringer, *Electra and the Empty Urn. Metatheater and role playing in Sophocles*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 1998, p. 3.

39 Il n'est d'ailleurs pas impossible que Polos, en « vedette » qu'il était, ait choisi lui-même de jouer *Électre* pour son retour sur la scène, sans se laisser imposer ce rôle par le chorège ou par un tirage au sort.

40 Voir M. Ringer, *Electra and the Empty Urn*, op. cit., p. 2-3. Sur l'usage des « objets » (qui ne sont d'ailleurs pas systématiquement matériels) dans le *method acting*, voir Lee Strasberg, *Le Travail à l'Actor's Studio*, éd. R. Hethmon, trad. D. Minot, Paris, Gallimard, 1989, p. 100-104.

41 Sur la valeur ambiguë du signe « urne », entre signifiant factice (accessoire) et signifié fictionnel actualisé (la mort du proche), voir David Wiles, *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 17.

42 Voir, dans ce volume, l'article de Pierre Frantz.

sait trop qui gémit ici : est-ce l'acteur, les spectateurs ou les deux ? L'ambiguïté est cependant levée dans la réponse de Diderot (« Le Premier »), pour qui « ce prodigieux effet » était dû « à la vue d'un père désolé qui baignait de ses pleurs l'urne de son propre fils »⁴³. Diderot semble bien supposer que le public est averti de la substitution de l'urne : l'effet produit par Polos sur le spectateur provient non seulement du caractère « vécu » et « naturel » de son deuil, mais aussi et peut-être surtout du brouillage de la frontière entre réalité et fiction.

Si l'on suit cette interprétation, l'anecdote de Polos s'apparenterait à une histoire que Plutarque rapporte à propos de l'acteur Jason de Tralles : après la bataille de Carrhes, celui-ci aurait interprété *Les Bacchantes* d'Euripide devant les chefs de l'armée parthe en utilisant, pour représenter la tête de Penthée démembré, non pas un masque de théâtre mais la tête du général romain Crassus⁴⁴. En remplaçant un accessoire de théâtre par un objet réel, les deux acteurs accepteraient d'offrir au spectateur une catharsis directement efficace dans le plan de la représentation, et congédieraient en quelque sorte la médiation du personnage. Mais cela n'est sans doute qu'un fantasme de spectateur, illustré aujourd'hui par les concepts de *snuff movie* ou de « télé-réalité »⁴⁵. Le spectateur fantasme un spectacle qui, comme *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou, représenterait la passion d'un acteur plus que celle d'un personnage⁴⁶.

Malgré son intérêt, cette seconde interprétation n'est pas confirmée par le texte d'Aulu-Gelle. La présence du spectateur est étonnamment ténue dans le texte de l'anecdote, et ne se lit qu'en filigrane : précisément, dans le sujet non exprimé de l'impersonnel *videretur*, et dans le *omnia* que je rends par « tout l'espace », afin d'éviter la sur-translation « tout le théâtre ». Aucune allusion plus directe n'est faite à la réaction du public : il me semble donc difficile de dire que l'accent de ce texte porte sur l'efficacité sur le spectateur. Certes, le parallèle établi dans la

43 Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, cité *supra*, p. 226.

44 Plutarque, *Vie de Crassus*, 33, 2-4.

45 Le concept de *snuff* est déjà pertinent pour décrire certains spectacles de l'Antiquité. Néron aimait les imitations réalistes de scènes violentes, mais la feinte était encore la règle, et le sang ne coulait que par accident (voir Suétone, *Néron*, 12). Sous Domitien, en revanche, les mythes tragiques sont représentés dans l'arène « au naturel » : voir Martial, *Spectacula*, 5 et 21.

46 Aux ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles, nombreuses sont les pièces qui, grâce à des systèmes de théâtre dans le théâtre, jouent sur ce fantasme avec une grande efficacité sur le spectateur. Voir par exemple, en Angleterre, Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy* [ca. 1584-1589 ; publ. 1592], éd. Ph. Edwards, London, Methuen, 1959, IV, 1, p. 76-82 ; et Philip Massinger, *The Roman Actor* [1626 ; publ. 1629], dans *The Selected Plays of Philip Massinger*, éd. C. Gibson, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, IV, 2, p. 241 sq. Dans les deux cas, sous prétexte de meurtre fictif entre personnages, ce sont bien les acteurs qui règlent leurs comptes « pour de vrai ». Il n'est peut-être pas anodin qu'aux premiers vers de *The Roman Actor* de Massinger, les personnages d'acteurs affirment que la pièce qu'ils sont censés jouer le jour même est justement l'histoire de Penthée démembré par Agavè (voir éd. cit., I, 1, p. 1-2) : on pourrait lire ici une allusion à l'anecdote de Jason de Tralles, ce qui placerait d'emblée la pièce sous le signe d'un brouillage mortifère de la barrière mimétique.

dernière phrase du texte d'Aulu-Gelle entre *agi fabula videretur* et *dolor actus est* semble souligner la collision entre la fiction et son actualisation. Mais un examen minutieux du texte montre que cette collision n'a aucunement lieu. Le verbe *videretur* indique sans doute possible que les spectateurs *croient* voir une fiction (*fabula*)⁴⁷ : c'est donc qu'ils ne sont pas prévenus de la substitution de l'urne. Cette remarque permet de lever toute ambiguïté : rien, dans le texte de l'anecdote, n'indique que le public ait pu être conscient de l'enjeu personnel contenu dans l'urne. Comment, dès lors, interpréter cette anecdote en oubliant ce fantasme du spectateur ? N'est-ce pas l'efficacité sur l'acteur lui-même qui est d'abord en jeu ?

3. Face aux deux hypothèses de lecture soutenues par les commentateurs, je souhaiterais en proposer une troisième : l'anecdote pourrait nous dire quelque chose d'une catharsis qui opèrerait sur l'acteur lui-même. Elle nous parlerait alors d'une catharsis « interne » à l'acteur ; l'efficacité « externe » sur le spectateur, sans être exclue, ne tiendrait dans l'anecdote qu'une place secondaire. Il me semble que c'est la dernière phrase du texte, et plus précisément le dernier verbe *actus est*, qui permet de confirmer cette troisième interprétation de l'anecdote d'Aulu-Gelle. Le texte se conclut manifestement sur une pointe, un jeu de mot sur le verbe *agere*. Or, si l'on regarde d'un peu plus près le temps des verbes, on remarque que le chroniqueur n'emploie pas celui qu'on attendrait pour confirmer la première ou la deuxième lecture de l'anecdote. Si Aulu-Gelle avait voulu dire que la douleur feinte était remplacée par une douleur non jouée, il aurait pu et dû écrire à l'imparfait : *Itaque cum agi fabula videretur, dolor [agebatur]*. Pourquoi avoir écrit *actus est* ? À mon sens, Aulu-Gelle joue ici d'un sens particulier du parfait de *agere* ; en effet, *actus est*, notamment au théâtre, signifie « la pièce est achevée », « c'est terminé ». L'idée serait alors la suivante : pendant que se jouait un deuil fictif (et parce que cette fiction se joue), la douleur réelle a atteint son terme, elle s'est évacuée.

Bien que cette interprétation puisse sembler un peu forcée, elle me semble corroborée par deux arguments. En premier lieu, elle est confirmée par un passage des *Lettres à Lucilius* où Sénèque use exactement de la même ambiguïté sémantique du parfait passif de *agere* :

Il en va de la vie comme d'une pièce de théâtre : ce n'est pas la longueur qui compte, mais la manière dont on a joué – et terminé – sa vie. Que tu finisses à

47 Par conséquent, il est improbable que l'épisode rapporté par Aulu-Gelle ait pu avoir lieu non pas au théâtre, mais au cimetière où Polos « retire du tombeau » l'urne funéraire de son fils, comme le suggère M. Ringer, *Electra and the Empty Urn*, *op. cit.*, p. 3.

tel ou tel endroit, la chose est indifférente. Finis où tu voudras, mais réussis ta sortie de scène⁴⁸.

Si l'on s'en tient à la première phrase, on peut comprendre que Sénèque ne fait référence qu'au premier sens théâtral d'*agere* : ce qui importe n'est pas la longueur du rôle, mais la qualité de l'interprétation. Mais la suite de l'extrait, et notamment la réexposition à la phrase suivante, montre que Sénèque était conscient du jeu de mot : ce qui importe, c'est la qualité de l'interprétation, mais surtout de la sortie de scène ; il faut savoir bien jouer sa vie, mais surtout bien la terminer. L'expression d'Aulu-Gelle *dolor actus est* signifie donc à mon avis à la fois que « la douleur a été jouée » et que « la douleur est terminée ». C'est pourquoi je propose de traduire ainsi la dernière phrase de l'anecdote : « On croyait que se jouait une fiction, alors que c'était la douleur – et sa fin – qui se jouait ».

240

En second lieu, cette lecture de l'anecdote se révèle parfaitement cohérente avec le déroulement de la scène chez Sophocle. Après qu'Électre a chanté son célébrissime thrène, Oreste, présent sur scène sous le déguisement d'un messager, demande à Électre de jeter l'urne qu'il vient de lui remettre et de quitter son deuil. Face au refus de celle-ci, il lui révèle la vérité sur le contenu de l'urne, ou plutôt sur son absence : « Ce n'est pas Oreste, ce n'est qu'un nom, une fiction »⁴⁹. La scène de l'urne constitue donc le sommet de la métathéâtralité chez Sophocle : l'urne est un accessoire de théâtre *y compris dans le plan de l'histoire représentée*, comme le souligne d'ailleurs Aulu-Gelle dans son résumé de l'argument de la pièce⁵⁰. Par conséquent, la substitution opérée par Polos n'est pas vraiment comparable à celle de Jason de Tralles : l'effet de « réalisme » apparaît ici hautement paradoxal, puisque la facticité de l'urne se voit dénoncée dans le texte même de Sophocle. Le rapport entre l'émotion de l'acteur et celle du personnage se révèle alors beaucoup plus vertigineux qu'on pourrait le croire de prime abord. Du côté du personnage, l'épisode met en scène la fin d'une douleur sans objet : le deuil d'Électre est sincère, mais il laisse place à une joie inespérée lorsqu'elle apprend que l'urne ne contient pas les cendres de son frère. Si l'on considère la dynamique de la scène de Sophocle, la situation de Polos est donc très inconfortable, puisque

48 Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 77, 20 : « *Quomodo fabula, sic vita non quam diu, sed quam bene acta sit refert. Nihil ad rem pertinet, quo loco desinas. Quocumque voles desine : tantum bonam clausulam impone* ». Le double sens d'*acta est* dans ce passage est souligné par Catharine Edwards, « Acting and self-actualisation in imperial Rome : some death scenes », dans P. Easterling et E. Hall (dir.), *Greek and Roman Actors*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 377-394, en particulier p. 388.

49 Sophocle, *Électre*, v. 1217.

50 Aulu-Gelle, *Les Nuits attiques*, VI, 5, cité *supra*, p. 225 (je souligne) : « il devait tenir une urne supposée contenir les restes d'Oreste (l'argument de cette pièce veut qu'Électre, croyant porter les reliques de son frère dans une urne, se lamente et déplore sa *prétendue* mort) ». Voir M. Ringer, *Electra and the Empty Urn*, *op. cit.*, p. 4 et p. 185-199.

tout en pleurant sur une urne qui, à la différence de celle d'Électre, n'est pas factice, l'acteur doit néanmoins rejeter son urne pour exprimer le soulagement du personnage. Il doit abandonner la superposition émotionnelle pour se détacher de l'urne de son fils, c'est-à-dire « artificialiser » la réalité lugubre de l'urne funéraire ou encore « désactualiser » son actualisation. Interprétée ainsi, l'anecdote de Polos doit se lire comme un exercice spirituel de détachement des passions. Cette ascèse relève de la plus haute exigence éthique et esthétique, et aurait bien mérité à Polos de survivre comme modèle du bon acteur jusque chez Épictète, et encore bien au-delà, fût-ce au prix d'un contresens.

Le cas limite que constitue l'anecdote de Polos permet de mettre en lumière un impensé de la théorie théâtrale : l'hypothèse d'une catharsis de l'acteur ne semble en effet pas avoir été formulée avant les années 1920 et les travaux de Jacob Levy Moreno sur le psychodrame⁵¹. Cette hypothèse ne semble pas avoir été beaucoup retravaillée par les théoriciens de la pratique dramatique : peut-être est-ce parce que, malgré sa parenté avec les méthodes héritières de Stanislavski, tels le *Method Acting* ou le *Living Theatre*, le psychodrame de Moreno s'en distingue en ce qu'il vise à l'efficacité thérapeutique plus qu'à la production d'un objet esthétique⁵². Pourtant, ce qu'écrit Moreno de la catharsis de l'acteur me semble pouvoir s'appliquer avec une étonnante pertinence aux leçons de l'anecdote de Polos :

S'il arrive qu'un acteur ressente une certaine affinité envers le rôle qui lui est assigné, si le dramaturge a réussi à exprimer certaines de ses émotions privées mieux qu'il n'aurait lui-même su le faire, alors on peut espérer qu'à un certain degré, une catharsis se produise dans la personne privée de l'acteur⁵³.

Chez Polos, la catharsis de l'acteur ne se réduit pas à une identification « homéopathique » aux émotions du rôle. Ce n'est pas parce qu'il est endeuillé que Polos joue bien Électre, mais parce qu'il joue bien Électre que Polos peut se délivrer de son deuil. Ce processus peut s'envisager en deux étapes logiques, qui coïncident presque dans le temps de la représentation : d'une part, Polos joue bien le soulagement d'Électre parce que son interprétation de la douleur est,

51 Voir Jacob Levy Moreno, *Théâtre de la spontanéité*, trad. J.-F. de Raymond, Paris, Épi, 1984, p. 133 ; et *Psychothérapie de groupe et psychodrame*, trad. J. Rouanet-Dellenbach et A. Ancelin-Schützenberger, Paris, PUF, 1965, p. 161-162 et p. 420-421. Moreno développe une opposition terme à terme entre d'une part la catharsis « secondaire », « passive » et « esthétique » touchant le spectateur (celle dont parle Aristote), et d'autre part la catharsis « primaire », « active » et « éthique » touchant l'acteur (celle qui fait l'objet du travail psychodramatique).

52 Voir *id.*, *Théâtre de la spontanéité*, *op. cit.*, p. 17-23 et p. 136-138.

53 *Id.*, « Mental Catharsis and the Psychodrama », *Sociometry*, III, 1940, p. 209-244, en particulier p. 226 (je traduis).

elle aussi, distanciée ; d'autre part, l'acteur s'identifie d'une certaine manière au deuil du personnage, et par la suite à son soulagement. La première étape est celle de l'interprétation de l'acteur, toujours distanciée ; la seconde est celle de l'effet cathartique que cette actualisation, aussi distanciée soit-elle, peut avoir sur l'acteur, comme le relevait Montaigne. Polos est un grand acteur – et même un sage – parce qu'à la différence des acteurs médiocres ou des fous, il n'identifie pas sa douleur à celle d'Électre : il s'identifie à l'acteur jouant Électre, et il est capable, comme le sage, de mettre son deuil à distance pour revenir à la vie et à la scène. On pourrait dire qu'en jouant un rôle, l'acteur s'en délivre : à chaque fois qu'il change de tonalité, d'épisode et de masque, à chaque fois qu'il entre en scène ou sort de scène, l'acteur altère un aspect de sa *persona*, avant de s'en détacher pour n'en être plus que le spectateur. Selon cette lecture, il faudrait renverser l'interprétation proposée par les commentateurs humanistes : plutôt que de supposer que Polos instrumentalise sa douleur d'homme pour mieux représenter la douleur du personnage, il faudrait croire que Polos instrumentalise la douleur représentée du personnage pour évacuer sa douleur d'homme.

Une autre anecdote, tout aussi énigmatique que celle de Polos, pourrait s'expliquer de la même façon. Rapportée par Suétone, elle concerne l'empereur Néron :

Il chanta aussi dans des tragédies, avec un masque ; et les masques des héros et des dieux ainsi que ceux des héroïnes et des déesses étaient faits à sa ressemblance et à celle de la femme qu'il aimait dans le moment. Entres autres pièces, il chanta Canacé parturiente, Oreste matricide, Œdipe aveuglé, Hercule furieux⁵⁴.

Néron décide de passer outre l'iconographie traditionnelle des masques pour manifester de façon éclatante l'actualité des rôles qu'il interprète ; or, ces rôles sont loin d'être choisis au hasard puisque l'empereur se représente, au sens propre, dans des rôles qui consonnent avec les turpitudes qu'on lui prête : Canacé est incestueuse, Oreste est matricide, Œdipe cumule l'inceste et le parricide, Hercule est fou. Quel sens donner à cette « identification » à rebours, non plus de l'acteur aux émotions du personnage, mais du masque du personnage au visage de l'acteur ? Faut-il y voir une provocation et croire que Néron défie la justice en reconnaissant – mais seulement sur la scène – les crimes dont on l'accuse ? Je serais plutôt d'avis de croire que, de même que Polos cherche à exorciser son deuil en jouant Électre avec l'urne funéraire de son fils, de même Néron cherche à exorciser ses crimes en instrumentalisant la pratique dramatique à des fins cathartiques, mais cette fois au vu et au su de tous les

⁵⁴ Suétone, *Néron*, 21.

spectateurs. Pendant la durée de la représentation, Néron est le matricide, et le masque du matricide a son visage ; mais lorsqu'il tombe le masque, le vrai visage de Néron reparaît, désormais purifié de ses crimes, comme l'acteur est délivré des passions qu'il a exprimées à travers son personnage⁵⁵.

55 Je remercie pour leurs remarques, qui m'ont permis de préciser certains points de cette étude, les participants au colloque, en particulier Emmanuelle Hénin et François Lecercle, ainsi que les membres de mon jury de thèse, en particulier Denis Guénoun.

POSTFACE

Sophie Marchand

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

306

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

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

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

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

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

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

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

INDEX DES PIÈCES

- Acajou*, Favart 48
- Adélaïde du Guesclin*, Voltaire 130
- Adelphes (Les)*, Baron 21
- Alexandre le Grand*, Racine 292
- Alinde*, La Mesnardière 31
- Alzire*, Voltaire 130
- Amazones modernes (Les)*, Quinault, Fuzelier, Le Grand 50
- Ambitieux et l'Indiscrete (L')*, Destouches 35
- Andromaque*, Racine 34, 44, 182, 188, 294, 295, 296, 298
- Aréthuse*, Camppra 17
- Argélie*, Abeille 44, 45
- Armide*, Quinault 33
- Avare (L')*, Molière 35, 167, 172, 183
-
- Callisthène*, Piron 168
- Cinna*, Corneille 182
- Cocu imaginaire (Le)*, Molière 195
- Colonie (La)*, Saint-Foix 180
-
- Bacchantes (Les)*, Euripide 238
- Bourgeois gentilhomme (Le)*, Molière 35
- Britannicus*, Racine 68
-
- Canace e Macareo*, Speroni 97, 98, 99
- Cercle (Le)*, Poinciset 16, 21
- Childéric*, Morand 35
- Chinois (Les)*, Regnard 48
- Cléopâtre*, Marmontel 18, 129
-
- Créole (La)*, La Morlière 50
- Dépit amoureux (Le)*, Molière 146
- Didone*, Giraldi Cinzio 100, 101
- Dom Juan*, Molière 195
-
- Edward II*, Marlowe 85, 86
- Est-il bon ? Est-il méchant ?*, Diderot 147
- Euménides (Les)*, Eschyle 7, 8, 9, 59, 297
-
- Fernand Cortez*, Piron 130
- Fils naturel (le)*, Diderot 74, 139
- Fingido verdadero (Lo)*, Lope de Vega 116, 277, 287
- Florentin (Le)*, La Fontaine 185
-
- Geôlier de soi-même (Le)*, Th. Corneille 45
- Grondeur (Le)*, Brueys 180
-
- Hamlet*, Shakespeare 80, 83, 84, 85, 119, 153, 180, 185, 186
- Henry VIII*, Shakespeare 185
- Hercules furens*, Sénèque 116
- Horace*, Corneille 169, 171, 172, 176, 181
-
- Illustre Comédien (L')*, Desfontaines 278, 289
- Indes galantes (Les)*, Rameau et Fuzelier 31
- Inès de Castro*, La Motte 141
- Iphigénie*, Racine 166, 167, 182, 291

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

INDEX NOMINUM
(AUTEURS, ACTEURS, PERSONNAGES)

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAPHIE

SOURCE DES ANECDOTES CITÉES ET RECUEILS

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

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

TEXTES ANCIENS SUR L'ANECDOTE

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

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

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

TEXTES ANCIENS SUR LE THÉÂTRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

THÉORIE DE L'ANECDOTE (OUVRAGES MODERNES)

326

- Anecdotes, faits-divers, contes, nouvelles, 1700-1820*, actes du colloque d'Exeter, dir. M. Cook et M.-E. Plagnol-Diéval, Bern, Peter Lang, 2000.
- « Les Anecdotes dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné », dir. M.-M. Fragonard et G. Schrenk, *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, n° 16, Paris, Champion, 2005.
- BARTHES, Roland, « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 188-197.
- BULLARD, Rebecca, *The Politics of Disclosure, 1674-1725: Secret History Narratives*, London, Pickering and Chatto, 2009.
- CHAUUCHE, Sabine, *La Scène en contrechamp. Anecdotes françaises et tradition de jeu au siècle des Lumières*, Paris, Champion, 2005.
- CHAUUCHE, Sabine, « Le spectateur dans la lorgnette des anecdotiers : fait divers ou fait théâtral ? », *British Journal of Eighteenth Century Studies*, numéro spécial dirigé par J. Golder et J. Dunkley, 32, 4, 2009, p. 515-527.
- FINEMAN, Joel, « The History of the Anecdote: Fiction and Fiction », dans *The New Historicism*, dir. H. Aram Veveser, New York, Routledge, 1989, p. 49-76.
- HUGLO, Marie-Pascale, *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Le Griot éditeur, coll. « L'univers des discours », 1997.
- KOZA-THIBAUT, Nicole, *Entre le roman et l'histoire : l'esthétique de l'anecdote au XVIII^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.

- 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

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
François Lecercle	7

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIES ET FRONTIÈRES DE L'ANECDOTE

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

DEUXIÈME PARTIE

PRATIQUES ET USAGES DE L'ANECDOTE DRAMATIQUE

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

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

TROISIÈME PARTIE

TOPIQUE DE L'ANECDOTE : LES ACTEURS

330

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

QUATRIÈME PARTIE

ÉTUDES DE CAS

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

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

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

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