

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

ANECDOTES DRAMATIQUES

De la Renaissance aux Lumières



ANECDOTES DRAMATIQUES

Dans la même collection

Pitres et pantins.

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

Le Parnasse du théâtre.

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

Le Miel et le Fiel.

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

Le Théâtre de l'expérience.

Contribution à la théorie de la scène
Esa Kirkkopelto

Le Sanctuaire des illusions.

Le théâtre de George Sand
Olivier Bara

Tout pour les yeux.

Littérature et spectacle autour de 1900
Guy Ducrey

Le Goût italien dans la France rocaille.

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

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

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

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

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

Situations avec spectateurs.

Recherches sur la notion de situation
Nicolas Ferrier

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

Anecdotes dramatiques
de la Renaissance aux Lumières



AVANT-PROPOS

François Lecerclé

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

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

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

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

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

8

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

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

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

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

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

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

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

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

TROISIÈME PARTIE

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

APPRÉHENDER LES RAPPORTS ENTRE RÉEL ET FICTION À PARTIR DE QUELQUES ANECDOTES SUR LES ACTEURS

Zoé Schweitzer

Université Jean-Monnet, Saint-Étienne

Les anecdotes relatant des accidents survenus aux acteurs sont légion : ce sont des récits souvent piquants, qui plaisent à un public amateur de spectaculaire, d'inattendu ou avide de connaître les aventures d'acteurs célèbres¹. Les incidents sont fréquemment dus à l'intervention d'un spectateur, qui raille la représentation ou, au contraire, réagit avec une émotion non contenue. Ainsi la Clairon, dans le rôle d'Ariane, lorsqu'elle se demande pour quelle femme Thésée l'a trahie, est interrompue par « un jeune homme [...] les yeux en pleurs, [qui] se pench[e] vers elle et lui cri[e] d'une voix étouffée : *c'est Phèdre, c'est Phèdre* »². Bien des anecdotes rapportent des cas où l'illusion fonctionne mal ou très – trop ? – bien ; dans ces différentes situations, l'intervention est susceptible de rompre l'illusion dramatique et de provoquer l'interruption de la représentation.

Cette étude s'attachera à un autre type d'accidents, imputables cette fois aux acteurs, mais également susceptibles d'interrompre la représentation. Ils ont principalement deux sortes de causes, soit le texte fait défaut, soit un quelconque problème d'ordre matériel survient sur le plateau. Ces anecdotes manifestent le talent de l'acteur, lorsqu'il parvient à rattraper ses erreurs ou à s'adapter à un événement imprévu, ou bien elles révèlent ses limites, s'il ne peut ou ne sait pas corriger une défaillance trop importante et réagit d'une manière peu convaincante pour les spectateurs.

Des anecdotes montrant un acteur qui joue la comédie à son interlocuteur afin de se tirer d'un mauvais pas, symétriques en quelque sorte des précédentes,

1 Les anecdotes sur les accidents tragiques et spectaculaires de Mondory et de Montfleury font ainsi logiquement partie des plus fameuses. Voir J.-Y. Vialleton, « À propos de la mort "tragique" de Montfleury : la poésie dramatique entre illusion prosaïque et folie poétique », *Littératures classiques*, n° 44, « L'illusion au XVII^e siècle », 2002, p. 215-237.

2 Voir Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, « Ariane, Th. Corneille », Paris, Vve Duchesne, 1775, t. I, p. 90 ; 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, 1801, p. 36.

permettent de réfléchir à l'interaction de l'illusion et du réel du point de vue de l'acteur. Dans ces cas où la fiction est importée dans la vie réelle, s'agit-il encore de théâtre ? Ce type d'interaction entre le réel et la fiction nous paraît propre à mettre en lumière le phénomène théâtral et à contribuer à la définition du théâtre.

À travers différentes situations qui montrent une perturbation de l'illusion provoquée par un incident dans le processus même de sa fabrication ou, inversement, l'utilisation de l'art d'illusionner dans un contexte non fictionnel, ces anecdotes permettent de réfléchir à la contribution de l'acteur aux conditions de l'illusion et à l'efficacité de la représentation. On s'intéressera aux cas de perturbation de la fiction, puis de fabrication de l'illusion hors d'un processus fictionnel.

QUAND LE RÉEL MENACE LA FICTION, RUPTURES D'ILLUSION

Lorsqu'un événement sur scène risque de rompre l'illusion, la mobilisation des talents de l'acteur est nécessaire. Les répercussions, directes ou indirectes, de l'incident dans le jeu permettent de réfléchir au rôle de l'illusion pour la continuité de la fiction.

Un premier type d'accidents résulte d'une défaillance de l'acteur, souvent d'ordre mémoriel, qui est plus ou moins perceptible par le spectateur selon sa gravité et le talent du comédien à la cacher. Deux anecdotes nous semblent particulièrement intéressantes. Il est arrivé, lors d'une représentation de *Mithridate*, qu'un acteur, oublieux d'un hémistiche, « sans même se décontenancer » fasse une « substitu[tion] machinale » par « tati, tatou, tata »³. Le Cocq, victime de la même mésaventure lors d'une représentation d'*Iphigénie*, conscient de son oubli, procède autrement : il préfère inventer délibérément un texte. Plutôt que de solliciter l'aide du souffleur, ce qui n'aurait pas manqué de lui faire perdre « l'effet assuré d'une sortie brillante », il choisit de « déclam[er] à tort & à travers, des mots sans suite, & sans sçavoir du tout ce qu'il d[it] » pour continuer de jouer « avec la même impétuosité »⁴. Les applaudissements des spectateurs attestent le succès de cette invention, qui prouve l'ingéniosité de l'acteur, et amènent à se demander si, à certains moments de la représentation, le jeu ne prime pas le texte, l'énonciation l'énoncé. De plus, en ne précisant pas ce qu'applaudissent les spectateurs,

3 Voir *ibid.*, p. 28-29 ; V. Fournel, *Curiosités théâtrales anciennes et modernes françaises et étrangères*, Paris, Garnier Frères, 1878, chap. XIII « Accidents comiques, maladresses, bévues sur la scène. Chute de pièces amenées par de petites causes », p. 208-209. L'épisode, absent de Laporte et Clément, supprime l'anecdote avec Le Cocq.

4 Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, « Le Cocq », t. III, p. 287.

l'anecdote laisse poindre une ambiguïté : est-ce la représentation d'*Iphigénie*, le rôle d'Achille ou le talent de l'acteur qui suscite l'admiration ? Si les spectateurs ont conscience de l'invention de l'acteur, ils applaudissent donc son talent d'improvisation et sa « véhémence ». C'est cette invention qui garantit la continuité de la situation théâtrale. Pour les spectateurs, la virtuosité est source d'un plaisir indépendant de l'illusion, la cohérence narrative pouvant être rompue sans nuire à l'efficacité. L'anecdote inviterait à distinguer alors l'illusion fictionnelle de l'illusion créée par la représentation théâtrale. Lors d'une représentation de *L'Avare*, Mlle d'Oigny ne se souvient plus de son texte et c'est un autre acteur qui prend le relais :

Acte 3, scène 7, après le troisième couplet, où Cléanthe insinue d'une manière équivoque son regret que *Marianne* devienne sa belle-mère, au lieu de sa femme, *Harpagon* témoigna sa surprise du compliment, et *Marianne* répond à son tour : Mademoiselle d'*Oigny*, qui faisait ce rôle, étant restée court, et le souffleur n'y étant point, *Bonneval* a repris sur-le-champ au moment où les trois acteurs paraissaient stupéfaits et sur-tout *Marianne* : *elle ne répond rien ; elle a raison : à sot compliment, point de réponse*. Tout le public connaisseur sentit la finesse de cette réponse ; et l'on applaudit fort l'intelligence de l'acteur⁵.

Bonneval, en se faisant le commentateur du silence de sa partenaire, démontre ses qualités d'improvisateur comique. Il procède en deux temps. Tout d'abord, il notifie le silence de l'actrice (« Elle ne répond rien ») de telle façon que celui-ci devienne un objet de plaisanterie, en accord avec l'esprit de la pièce ; puis, il le motive par un lieu commun (« à sot compliment, point de réponse »), et gomme ainsi ce qu'il pouvait avoir de surprenant. Le silence se trouve de cette façon intégré à la fiction et justifié. La solution a consisté non à minorer l'événement, mais à le souligner, tout en le rendant vraisemblable, sans couper avec le ton et le genre de la fiction. L'acteur traite l'incident réel comme s'il s'agissait d'un événement fictionnel, ce qui permet d'éviter que l'illusion dramatique ne soit rompue. Bonneval réussit à conserver le sens initial de la scène écrite, tout en intégrant l'incident, et devient en quelque sorte l'auteur suppléant de la scène. L'anecdote semble poursuivre ici la réflexion des théories dramatiques en proposant une solution adaptée au régime de vraisemblance et aux attentes des

5 Cousin d'Avallon, *Comediana*, *op. cit.*, p. 30-31. On trouve une version similaire de cette anecdote dans l'article consacré par Lemazurier à Bonneval (*Galerie historique des acteurs du théâtre français, depuis 1600 jusqu'à nos jours. Ouvrage recueilli des Mémoires du temps et de la tradition*, Paris, Chaumerot, 1810, t. I, « Bonneval », p. 155-156), « Bonneval », pour illustrer le talent de l'acteur : « Il donna un jour une preuve frappante de sa présence d'esprit. Au troisième Acte, scène 7 de *L'Avare* [...] ». Cette anecdote est absente de l'ouvrage de Laporte et Clément.

spectateurs de la comédie⁶. La conclusion de l'anecdote – le vif succès remporté par Bonneval – conforte l'hypothèse soulevée par l'aventure de Le Cocq : la conscience de la fiction n'empêche pas le plaisir (comique) du spectateur.

Les incidents peuvent aussi être provoqués par des événements imprévus lors du déroulement de la représentation, qu'un accessoire fasse défaut (comme à Piron dans *Callisthène*⁷), qu'un objet inattendu surgisse ou qu'un accident physique arrive à l'un des acteurs.

Lors d'une représentation de la parodie de *Thésée*, les mésaventures de l'actrice Mlle V... avec son galant sont une cause supplémentaire de comique⁸, montrant que l'intrusion du réel sur la scène ne nuit pas nécessairement à l'efficacité théâtrale. L'incident, qui résulte d'un brouillage entre la scène et la coulisse, se déploie en deux moments, également comiques. La perruque du galant, accessoire à haut potentiel comique, s'est accrochée à la robe de la comédienne

- 6 On est amené à se demander s'il faut considérer comme fiction tout ce qui se produit pendant la représentation. Le vrai peut n'être pas toujours vraisemblable, sait-on depuis longtemps. L'anecdote conduit à distinguer le réel du vrai, que l'on peut définir ici comme un réel immédiatement fictionnalisé grâce au cadre dans lequel il est inséré. Elle amènerait ainsi à opérer un déplacement de la notion de vraisemblance en raison de la crédibilité que confère la fiction.
- 7 Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, « *Callisthène*, Tragédie de M. Piron, 1730 », t. I, p. 168 : « M. Piron nous apprend lui-même qu'à la première représentation de cette Tragédie, le poignard qu'on présentait à *Callisthène* & dont il devoit se percer le sein, se trouva en si mauvais état, qu'en passant de la main de *Lysimaque* dans la sienne, le manche, la poignée, la garde & la lame, tout se déjoignit & se sépara de façon que l'Acteur reçut l'arme piece à piece, & fut obligé de tenir tous ces morceaux, le mieux qu'il put, à pleine main, tandis que gesticulant de cette main, il déclamoit pompeusement nombre de vers qui précédoient la catastrophe. Les plaisants du Parterre tirent bon parti du contre-tems risible de ce poignard en bloc, enfermé dans la main du déclamateur. Les ricannemens firent éclore par degrés la risée générale, au fatal instant où le Comédien se poignarda d'un coup de poing, & jetta au loin l'arme meurtrière en quatre ou cinq morceaux ».
- 8 *Ibid.*, « *Thésée*, Parodie de l'Opéra de ce nom, par MM. Favart, Laujon & Parvi, à la Foire Saint-Germain, 1745 », t. II, p. 218-219 : « [...] À une représentation de la Parodie de *Thésée*, la demoiselle V... chargée du rôle de *Médée*, oubliant le moment qu'elle devoit entrer sur la Scène, s'amusoit à écouter les fleurettes d'un Financier sexagénaire. Elle entend sa réplique, comme le bon-homme, transporté d'amour, se précipitoit à ses genoux, pour lui baiser la main. Elle s'en débarrasse brusquement ; mais dans le mouvement qu'elle fit, la crinière postiche du vieil *Adonis* s'embarrasse dans les paillettes de la jupe de *Médée*. La V... part & laisse son Amant en attitude, chauve & prosterné. Elle s'avance sur le Théâtre, portant devant elle, sans le sçavoir, ce grave *Trophée* chevelu, qui, se balançant majestueusement, sembloit répondre aux gestes pathétiques de l'Actrice. Il s'éleva un applaudissement général, qui devint convulsif, lorsqu'on vit sortir d'une coulisse une tête pelée, qui réclamoit sa vénérable dépouille. La V... déjà toute fière de l'accueil favorable qu'elle croyoit recevoir du Public, faisoit de grandes révérences ; mais elle ne resta pas long-tems dans l'erreur. En s'inclinant avec dignité pour remercier les Spectateurs, elle aperçut la malheureuse perruque. Toute autre qu'elle eût été déconcertée : mais en Princesse au-dessus des coups de la fortune, elle détacha tranquillement cet ornement étranger qu'elle rendit, & continua froidement son rôle. Cela lui valut un succès : tant il est vrai qu'il faut se posséder dans les grands événements pour en sortir avec honneur ». L'anecdote est également rapportée par Fournel, *Curiosités théâtrales...*, op. cit., p. 212.

à son insu ce qui suscite le rire des spectateurs. Ce « grave Trophée chevelu » signale l'activité galante de la demoiselle dans la coulisse, illustrant ainsi le *topos* de l'actrice séductrice. Dans un second temps, le spectateur aperçoit à l'orée de la coulisse le galant, qui cherche à reprendre son bien, doublement risible en « vieil Adonis » sans sa « crinière postiche ». Le couple formé par l'actrice, distraite et vénale, et le vieillard, qui fait rire malgré lui, constitue une scène comique au sein de la parodie. En outre, la situation réelle fait écho à la fiction car les deux protagonistes rappellent ceux de la parodie et du livret de l'opéra de Quinault (1675), la jeune Églé et le vieil Égée qui en est épris. Mlle V... est une « Princesse au-dessus des coups de la fortune », comme le personnage de Médée qui parvient toujours à se tirer d'embarras, et une actrice vaniteuse comparable en cela à la magicienne de pacotille de la parodie qui n'a pas les moyens de ses ambitions. La relation de l'aventure met incidemment en lumière la proximité du réel et de la fiction : on est amené à penser que cette anecdote renseigne sur le fonctionnement comique de la parodie, genre qui connaît relativement peu les faveurs des théoriciens. Sur le plateau se superposent la comédienne, le personnage de l'actrice séductrice et le personnage de la fiction. Or, cette superposition reproduit, en mineur, le fonctionnement même de la parodie qui moque une pièce connue sans jamais évacuer complètement le texte source, essentiel à l'effet comique⁹. Anecdote et genre parodique jouent d'un feuilletage. Si ce brouillage inattendu entre réel et fiction contribue à l'efficacité de la représentation parodique, ce serait justement parce qu'il s'agit d'un genre dont le ressort comique tient à sa dimension référentielle. Les réactions face aux mésaventures des deux protagonistes montrent que le plaisir comique des spectateurs n'est pas tributaire de l'illusion fictionnelle.

La défaillance d'un acteur est une autre cause d'incident, ainsi de M. Bond dans *Zaïre* de Voltaire ou de Mlle Duclos dans *Horace*¹⁰.

Un Anglais, nommé M. Bond, avait pris une inclination si particulière pour cette tragédie que, ne se contentant point de la savoir par cœur en Français, il avait engagé un des meilleurs poètes de Londres à la traduire en Anglais. Son dessein était de la faire représenter sur le théâtre de Drurylane. Il employa, pendant plus de deux ans, tous ses soins [...] sans qu'on en v[is]t jamais à la représentation. Enfin M. Bond, n'espérant plus de la faire paraître sur un théâtre régulier, prit le parti de la jouer lui-même [...]. M. Bond, qui n'avait pas moins de soixante ans, choisit le rôle de Lusignan comme le plus convenable à ses talents et à son âge. Il n'épargna ni soins ni dépenses pour se mettre en état de

9 En outre, dans l'anecdote comme dans la parodie, l'univers de référence social des spectateurs concourt à l'effet comique.

10 Je remercie Sophie Marchand qui m'a donné connaissance de cette anecdote.

la jouer avec distinction, et il abandonna tout le profit du spectacle au poète traducteur de la pièce. Le jour arrive. Jamais assemblée n'avait été si brillante et si nombreuse. Les premiers actes s'exécutent avec l'applaudissement de tous les ordres. On attendait Lusignan ; il paraît et tous les cœurs commencent à s'émouvoir à la seule vue de ce père vénérable ; mais celui de M. Bond l'était plus que tous les autres ensemble : il se livre tellement à la force de son imagination et à l'impétuosité de ses sentiments que se trouvant trop faible pour soutenir tant d'agitation il tombe sans connaissance au moment qu'il reconnaît sa fille. On se figura d'abord que c'était un évanouissement contrefait ; et tout le monde admira l'art avec lequel il imitait la nature. Cependant, la longueur de cette situation commençant à fatiguer les spectateurs, Châtillon, Zaïre et Nérestan l'avertirent qu'il était temps de la finir. Il ouvre un moment les yeux, mais les fermant aussitôt, il tombe de son fauteuil sans prononcer une parole, il étend les bras et ce mouvement fut le dernier de sa vie¹¹.

170

La représentation s'achève tragiquement par la mort de ce curieux personnage fasciné par *Zaïre* et acteur d'une seule représentation. L'âge (« pas moins de soixante ans ») et « l'impétuosité » peuvent expliquer sa faiblesse et l'évanouissement qui s'ensuit. La « force de son imagination » et l'investissement qu'il a mis dans ce rôle invitent également à faire l'hypothèse qu'il se serait laissé déborder par son personnage, comme s'il avait été happé par la fiction. Le malaise n'est pas perçu des partenaires de jeu ; l'évanouissement est un état limite qui interroge les limites de la *mimésis* dramatique. L'art de ce Lusignan tragique soulève l'admiration ; or justement il ne s'agit pas d'art, et l'anecdote conforterait l'idée que l'imitation des effets extrêmes n'est jamais aussi convaincante que la réalité. Mais elle montre aussi que, dans le contexte singulier de la représentation, il arrive même à l'acteur, expert en contrefaçon, de confondre le réel et la fiction et de se trouver illusionné : tous ses partenaires croient que M. Bond « contrefait ». L'aventure du malheureux met en lumière les dangers de l'identification, l'anecdote se fait didactique. Elle nous semble également inviter à se demander si une imitation ne peut pas pécher par trop d'exactitude, ce qui reviendrait à faire l'hypothèse que la *mimésis* dramatique réussie n'est pas une imitation exacte et que l'illusion théâtrale n'est pas une illusion absolue¹².

11 Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., « *Zaïre*, Tragédie de M. de Voltaire, 1732 », t. II, p. 275-276. Voir également V. Fournel, *Curiosités théâtrales...*, op. cit., chap. XIV, p. 225.

12 On rejoint ici les conceptions de deux des principaux théoriciens du XVIII^e siècle : l'acception esthétique de la catharsis qu'expose Batteux et la théorie de l'illusion partielle défendue par Marmontel (voir, en particulier, l'article « Illusion » des *Éléments de littérature* [1787], éd. S. Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005).

Une mauvaise réaction peut nuire plus encore que l'incident lui-même lors de la représentation. Mlle Duclos, dans le rôle de Camille, tombe en sortant de scène ; son partenaire, Beaubourg, l'aide à se relever, puis reprend son rôle et la tue dans la coulisse¹³. La réaction de Beaubourg, plus que la malencontreuse chute, rompt l'illusion dramatique car l'acteur agit « avec une grâce affectée », non comme l'exigent la vraisemblance de la pièce et le rôle d'Horace. Cet événement montre l'infériorité de Beaubourg sur Baron, dont le souvenir conduit l'anecdotier à imaginer quelle solution aurait été la sienne : Baron « eût profité de l'occasion en grand Comédien qui jouoit avec noblesse, mais sans sortir de la nature. Il n'eût pas manqué de la tuer dans sa chute [*sic*] même ». L'anecdote ne s'arrête pas à ce commentaire et se poursuit par une réflexion sur la manière de traiter, différemment et mieux que Corneille, le crime d'Horace : « La singularité de l'accident eût, aux yeux du Spectateur, corrigé peut-être l'atrocité de l'action, & la faute même du Poète ». La galanterie de Beaubourg semble avoir souligné, par contraste, toute la violence du geste d'Horace, qui choque la vraisemblance. Si, au contraire, le meurtre avait été traité comme un malheur advenu par accident, sa violence en aurait été diminuée et il aurait été plus supportable pour les spectateurs. L'anecdote paraît ainsi proposer une solution originale et pragmatique au

13 Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., « Horace, Tragédie de Pierre Corneille, 1639 » t. I, p. 435 : « La Dlle Duclos, une de nos plus célèbres Comédiennes, autant par les graces de sa personne que par la beauté de sa voix, & la noblesse de son action, jouoit le rôle de Camille : & lorsqu'après ses imprécations contre Rome victorieuse, elle sortoit du Théâtre avec une sorte de précipitation, elle fut assez embarrassée dans la queue traînante de sa robe, pour ne pouvoir s'empêcher de tomber. L'Acteur, plus civil qu'il ne convenoit à la fureur d'Horace, outré de tous les propos injurieux de sa sœur, ôta son chapeau d'une main, & lui présenta l'autre pour la relever & pour la conduire avec une grâce affectée dans la coulisse, où ayant remis & même enfoncé son chapeau, puis tiré son épée, il parut la tuer avec brutalité : Baron certainement n'eut pas fait la même faute que Beaubourg. Il eût profité de l'occasion en grand Comédien qui jouoit avec noblesse, mais sans sortir de la nature. Il n'eût pas manqué de la tuer dans sa chute [*sic*] même. La singularité de l'accident eût, aux yeux du Spectateur, corrigé peut-être l'atrocité de l'action, & la faute même du Poète ». On remarquera que l'épisode est relaté dans le volume I, non dans celui consacré aux acteurs. Absente du *Comediana* et du livre de Fournel, cette anecdote se trouve également dans le Lemazurier (op. cit., « Beaubourg », t. I, p. 126-127) dans une version similaire : « On n'oubliera point les politesses hors de saison dont il fit preuve dans *Les Horaces*. Mlle Duclos y jouait *Camille*. Elle se laissa tomber sur la scène après son imprécation, par suite de la précipitation qu'elle mit dans sa fuite ; un acteur intelligent, jouant le rôle d'Horace, n'aurait sans doute pas manqué de saisir cette occasion pour la poignarder dans sa chute même. Au lieu de cela, Beaubourg ôta son chapeau d'une main, lui présenta l'autre fort civilement pour la relever, et un instant après alla froidement l'assassiner dans la coulisse. Suivant la remarque de l'abbé Nadal [*Observations sur la tragédie ancienne et moderne*, dans *Œuvres meslées*, Paris, Briasson, 1738, t. II, p. 163-164], la singularité de cet accident, bien saisi, eût corrigé peut-être l'atrocité de l'action ». Que l'anecdote soit relatée à « Beaubourg », et non à « Duclos », montre que la réaction de Beaubourg intéresse davantage que l'accident initial.

débat sur la représentation du crime des années 1630-1640 que le meurtre de Camille avait exacerbé¹⁴.

Cette anecdote appelle deux remarques. Par une coïncidence heureuse et fortuite (trop peut-être¹⁵), l'incident relaté se produit pendant une représentation d'*Horace*, au moment même où doit avoir lieu le célèbre fratricide, l'anecdote rencontre le débat théorique. La manière dont est relaté l'événement invite le lecteur à penser que le plus efficace, pour rendre vraisemblable un crime particulièrement atroce, n'est pas de le gommer dramatiquement ou de le minorer théâtralement, mais de tirer avantage des propriétés de la scène. À crime paroxystique, représentation atypique. La rupture de l'illusion par l'intrusion fortuite du réel permet de réfléchir aux conditions d'efficacité du meurtre, bien souvent mis en œuvre dans la tragédie, où il est souvent périlleux et constitue un inlassable objet d'intérêt pour les théoriciens.

172

Si les anecdotes exposent, par les multiples récits consacrés aux incidents lors de la représentation, les nombreuses menaces qui pèsent sur l'illusion dramatique, elles soulignent aussi le rôle essentiel joué par les acteurs pour garantir et maintenir cette illusion. Un événement singulier, comme la représentation de *L'Avare*, sert à élaborer une solution théâtralement efficace pour le genre comique. La réflexion sur un problème fameux, comme celui de la représentation de la mort violente, peut être renouvelée à partir d'un incident particulier (*Horace*). C'est pourquoi ces incidents où l'intrusion du réel, de l'intérieur même de la scène, menace l'illusion, nous paraissent moins montrer la fragilité du théâtre que le fonctionnement même de celui-ci. En tant que genre mimétique, il s'élabore et se réfléchit au gré des expériences singulières (inventées ou non, la question est secondaire) dans lesquelles le réel et la fiction se confrontent, concourant à cerner les ressorts de l'illusion et son importance pour l'efficacité théâtrale. Loin de manifester les contraintes auxquelles est soumise la fiction dramatique, les anecdotes révèlent la souplesse du genre, voire contribuent à en reculer les limites. Selon un jeu de mots attendu, l'anecdote n'est pas l'anecdotique.

14 Voir l'« Examen » d'*Horace*, dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1980, p. 839 ; voir aussi le commentaire de l'abbé d'Aubignac tiré de la *Quatrième dissertation concernant le poème dramatique* (1663) que cite G. Couton dans la notice qu'il consacre à *Horace* (éd. cit., « Notice », p. 1533-1539, ici p. 1537). Pour une étude de ce crime, nous renvoyons à l'article d'Hélène Merlin-Kajman, « Réécriture cornélienne du crime : le cas d'*Horace* », dans le volume de *Littératures classiques* consacré à la réécriture de la scène de crime, 2009.

15 Le moment est si bien choisi que la réalité de l'événement est à peine croyable et l'on peut soupçonner que l'anecdote soit inventée.

Ce premier *corpus* invite à prêter attention à quelques anecdotes atypiques. Peu rapportées dans les recueils mais présentes dans celui de Laporte et Clément, elles ne s'inscrivent pas dans l'une des catégories proposées par Fournel. À l'inverse de situations où le réel est considéré comme une fiction parce qu'il intervient dans le cadre d'une représentation, il s'agit de cas où la fiction est prise pour réalité. Elles nous semblent susceptibles d'aider à analyser les conditions d'efficacité de la fiction et les ressorts de l'illusion hors de la représentation.

QUAND LA FICTION TROMPE LE RÉEL

Deux situations où l'acteur se trouve dans une position singulière s'avèrent particulièrement intéressantes ; soit il joue la comédie hors du théâtre, à l'insu de son interlocuteur, soit il se retrouve spectateur. Elles invitent à s'interroger sur la part de l'acteur dans la réussite de la représentation théâtrale, autrement dit ces cas limites permettent de réfléchir au rôle du jeu et à son efficacité pour créer l'illusion.

Dans un cadre non fictionnel, un acteur joue un personnage, c'est le cas de Des Essarts, faux seigneur avec succès¹⁶, et de Tamponet, faux chevalier de Saint-Louis démasqué¹⁷. Le premier est surpris en train de chasser sur les terres du Stathouder par un garde-chasse ; pour se tirer de ce mauvais pas, il utilise son art et trompe son interlocuteur. Le second, étant à court d'argent, décide de se faire passer pour un chevalier de Saint-Louis dont la pension n'aurait pas été versée afin de se rendre pathétique auprès des passants et d'obtenir une aumône.

16 Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, « Des Essarts », t. III, p. 508 : « Comédien à la Haye, ayant été surpris à la chasse, sur les plaisirs du Stathouder, sçut profiter à propos de son art, pour sortir d'embarras. Un Garde-Chasse, qui n'avoit vu cet Acteur que dans les rôles de Princes, lui demanda de quel droit il chassoit en ce lieu ? Des Essarts, avec l'air & le ton de la fierté la plus héroïque, lui répondit : "De quel droit dites-vous ?... / Du droit qu'un esprit vaste et ferme en ses desseins, / A sur l'esprit grossier des vulgaires humains." Ces vers récités d'un ton tragique & théâtrale [*sic*], en imposèrent tellement à cet homme, que tout étourdi du ton & de la réponse, il se retira en disant "Ah ! c'est autre chose ; excusez, Monsieur ; je ne savois pas cela" ».

17 *Ibid.*, « Tamponet », t. III, p. 470 : « Tamponet joua pendant sept à huit ans, avec une naïveté singulière, le rôle de *Tremblotin*, dans la Troupe de Bertrand, à la Foire ; mais s'étant rendu négligent, Bertrand le congédia. N'ayant plus aucune ressource, il prit une Croix de Chevalier de St. Louis, qu'il cachoit soigneusement sous son chapeau ; & avec cet ornement il alloit dans les promenades publiques. Lorsqu'il apercevoit des gens qui ne lui étoient pas connus, & qui ne lui paroisoient pas suspects, il venoit s'asseoir auprès d'eux, &, d'un ton timide & affectueux, il recommançoit à leurs bontés un pauvre Chevalier de St. Louis, qui n'étoit pas payé de sa pension. Ce discours étoit accompagné d'un geste, qui, en écartant son chapeau, laissoit voir la Croix qu'il portoit, & qu'il recouvroit aussi-tôt. La chose étant venue aux oreilles du Lieutenant de Police, on suivit le prétendu Chevalier ; & en peu de tems, il fut démasqué & envoyé à Bicêtre, où il resta trois ans ; mais il n'obtint sa liberté que pour recommencer le même manège. La récidive le fit passer aux Isles où il est mort ». L'anecdote est absente des ouvrages de Parfait, Cousin d'Avallon et Lemazurier.

Après plusieurs succès, il est arrêté à deux reprises et lourdement condamné. Ces anecdotes montrent un acteur qui se sert de ses talents pour endosser avec succès un personnage afin de se sortir de l'embarras. Les acteurs ont le même désir d'illusionner leur destinataire que lors d'une représentation traditionnelle¹⁸.

Des différences doivent être soulignées entre ces deux aventures, concernant le sort des acteurs et le fonctionnement du stratagème, car pour l'un, il s'agit d'une représentation unique tandis que l'autre est contraint à la répétition. Plusieurs explications sont possibles pour l'échec de Tamponet : son inaptitude au rôle, la répétition du stratagème, qui accroît le risque d'être démasqué¹⁹, ou bien encore son personnage de chevalier dépourvu d'argent qui éveille la suspicion des policiers. L'interprétation la plus concluante conduit à fusionner les deux dernières : l'acteur aurait été démasqué non en raison d'un mauvais jeu, mais du trop grand nombre de « spectateurs » convaincus et à convaincre, ce qui ne pouvait manquer d'attirer l'attention. Son talent serait justement ce qui évente la ruse. La feinte de Des Essarts réussit, en revanche, grâce à la réunion de plusieurs facteurs. D'une part, l'acteur se révèle talentueux et inventif en choisissant un texte dramatique qu'il peut sans difficulté adapter à la situation²⁰. D'autre part, son destinataire est susceptible de le croire parce qu'il l'a déjà vu jouer des rôles de prince²¹. Enfin, on peut imaginer que le garde-chasse est troublé par l'aplomb du protagonistes et perd pied par rapport au réel : la force de la fiction le rend sans voix et le réduit au mutisme, produisant un effet comparable à celui du théâtre. Quoi qu'il en soit, le personnage que joue Des Essarts est conforme aux attentes du garde-chasse en matière de seigneurs et son imitation parfaitement plausible. L'aventure de Des Essarts montre qu'il n'est pas besoin d'un cadre théâtral ni d'accessoires (costumes, etc.) et qu'il suffit d'un acteur crédible dans le rôle, grâce à son texte²² et à son jeu (« un ton tragique et théâtral »²³) qui « en imposent »

174

18 Ce caractère d'acteur intéresse Diderot, voir l'article de Pierre Frantz dans ce même volume.

19 On pourrait aussi penser qu'une scène trop souvent jouée perd en efficacité, pourtant l'acteur maîtrise de plus en plus son rôle.

20 Des Essarts reprend deux vers de *Mahomet* (II, 5) et ne doit faire qu'une menue variante d'une syllabe et inventer un hémistiche de liaison pour adapter parfaitement le propos à la situation.

21 Ce dernier élément peut être compris de deux façons qui ne sont pas exclusives l'une de l'autre : le garde-chasse s'étonne-t-il de ce prince qui chasse sur les terres du Stathouder, c'est-à-dire qu'il confond Des Essarts et les personnages qu'il a joués, ou, à l'inverse, que l'acteur est-il d'autant plus crédible en prince qu'il a joué ce genre de rôles sous les yeux du crédule garde-chasse. Mais, si tel est le cas, comment ce dernier ne reconnaît-il pas l'acteur ? Confondait-il déjà l'acteur et le personnage lorsqu'il assistait à la représentation théâtrale ?

22 Est-ce d'ailleurs l'un des critères de jugement de la valeur de celui-ci ? La qualité du texte s'évaluerait à l'aune de sa seule vraisemblance : il pourrait effectivement se trouver énoncé hors d'un cadre fictionnel par le type de personne que figure le personnage.

23 Est-ce à dire, si l'on admet que l'acteur est crédible, que les seigneurs jouent à l'être ? L'anecdote illustre alors à merveille la notion de *theatrum mundi* et montrerait que personne et personnage se superposent parfaitement.

à son interlocuteur, si bien que l'anecdote invite aussi à faire l'hypothèse que le texte et le jeu de l'acteur sont suffisants pour garantir l'illusion dramatique.

Cette dernière anecdote pose un problème de classification, tant il est vrai que l'aventure peut être considérée comme la tromperie d'un naïf, et donc une banale supercherie, ou bien comme du théâtre. Répondre par le second terme amène à formuler l'hypothèse que la représentation crée et fait le théâtre. En montrant combien l'acteur est essentiel pour l'illusion fictionnelle, ces anecdotes conduiraient à considérer différemment des doctes le phénomène théâtral.

L'anecdote dans laquelle l'abbé de Boisrobert joue le rôle d'Hérode devant Mondory et Richelieu, met en œuvre une situation rigoureusement inverse et atypique :

Mondory joua devant le Ministre [le rôle d'Hérode], et se surpassa de telle sorte, que son Éminence ne put s'empêcher de verser des larmes dans les endroits les plus touchans. Cependant Bois-Robert qui y étoit présent, dit au Cardinal, qu'il feroit encore mieux, & même en présence de Mondory. Le jour fut pris : Mondory s'étant trouvé chez le Ministre, l'Abbé de Bois-Robert déclama avec tant de force le même rôle, & entra si bien dans la passion, que Mondory lui-même, tout bon Comédien qu'il étoit, ne put lui refuser des larmes. C'est ce qui acquit à Bois-Robert le nom d'Abbé Mondory. Bois-Robert avoit de très-grands talens pour la déclamation. Le son de sa voix étoit agréable ; il avoit le geste bon, beaucoup de feu ; & il entroit parfaitement dans la passion qu'il vouloit représenter : aussi aimoit-il passionnément le tragique, & particulièrement lorsque Mondory y avoit un rôle²⁴.

La partition est bien connue des protagonistes, qui savent qu'un acteur improvisé, Boisrobert, joue le rôle d'Hérode, et les spectateurs sont fort avisés, au contraire du garde-chasse ; la fiction est donnée pour telle. Comme Des Essarts, Boisrobert ne dispose pour convaincre que de son talent d'acteur. La présence de Mondory accroît encore la singularité de la scène : acteur fameux, il devient le spectateur de son propre personnage que joue un acteur occasionnel. Cette singulière situation est le fruit d'un défi que le poète s'est lancé. Boisrobert a des dispositions pour déclamer qui peuvent expliquer son admiration pour le jeu du célèbre comédien ainsi que son succès. Bien que le cadre soit peu conforme à celui d'une représentation traditionnelle, bien que Mondory soit un spectateur difficile tant il connaît et le rôle et l'art de la déclamation, Boisrobert réussit à l'émouvoir vivement.

²⁴ Le récit est rapporté par Laporte et Clément (*Anecdotes dramatiques, op. cit.*, « *Mariamne, Tragédie de Tristan, 1636* », t. I, p. 520-521) mais non par Parfaict, Lemazurier et Fournel.

L'anecdote montre un savant jeu de miroir. Il semble que le jeu de Boisrobert soit inspiré de celui de Mondory, qui vient de jouer le même rôle devant lui, Mondory devenant en quelque sorte le spectateur d'un double de lui-même. Cet acteur devenu spectateur est ému alors même qu'il connaît la pièce et le type de jeu et qu'il a l'expérience des artifices de la scène. L'efficacité du jeu et de la représentation apparaît avec éclat. Cette anecdote manifeste également ce qui se joue de particulier dans la position de spectateur. Un aspect cependant demeure énigmatique dans cette anecdote en raison de sa concision qui évacue toute référence à l'illusion fictionnelle : l'émotion de Mondory s'explique-t-elle par une contamination de l'affect ou par l'effet d'une illusion, à moins que son plaisir ne soit proprement esthétique ?

Ces trois anecdotes, qui représentent un acteur, chevronné ou occasionnel, arrivant à convaincre ou à émouvoir un spectateur, candide ou informé, hors du lieu théâtral, montrent toute l'efficacité du jeu de l'acteur qui parvient à illusionner totalement grâce à une imitation réussie (Des Essarts) ou à plaire au plus expert des spectateurs (Mondory). Lors de la représentation il se joue quelque chose de singulier et d'imprévisible ; ce qui invite à penser qu'une composante du fait théâtral, qui a trait à l'efficacité du jeu et à la position de spectateur, échappe à la théorie pour apparaître, en revanche, dans les récits d'événements étonnants.

Les cas singuliers, qui font l'intérêt des anecdotes, aident à cerner le phénomène théâtral et à saisir ce qui fait théâtre. Le texte, bien sûr, ne suffit pas et un lieu spécifique n'est pas toujours nécessaire, le théâtre semble en fait pouvoir se loger partout dès lors qu'il y a un rôle à jouer et un spectateur à illusionner.

Les aventures des acteurs, les expériences atypiques lors des représentations concourent, parfois explicitement (*Horace*) et le plus souvent implicitement (Favart, Des Essarts), à éclairer le théâtre et à le penser. Les récits qui rapportent une intrusion du réel dans la fiction ou l'inverse permettent de réfléchir aux ressorts de l'art comique et tragique et d'analyser les conditions nécessaires à l'illusion ; ils invitent aussi à s'interroger sur la possibilité d'un plaisir esthétique indépendant de l'illusion fictionnelle (Bonneval, Le Cocq et Boisrobert).

Des notions aussi essentielles pour le dramaturge ou 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.

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.

306

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

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

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

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

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

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

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

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

INDEX DES PIÈCES

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

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

INDEX NOMINUM
(AUTEURS, ACTEURS, PERSONNAGES)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ulysse 134, 233

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

 Wekwerth (Manfred) 227
 Wright (James) 183

BIBLIOGRAPHIE

SOURCE DES ANECDOTES CITÉES ET RECUEILS

- Anecdotes françaises depuis l'établissement de la monarchie jusqu'au règne de Louis XV*, seconde édition corrigée et augmentée, Paris, Vincent, 1768.
- Anecdotes inédites de la fin du XVIII^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 Garcá, Granada, Universidad de Granada, 1997.)
- TERTULLIEN, *Les Spectacles. De spectaculis*, éd. M. Turcan, Paris, Les Éditions du Cerf, « Sources chrétiennes », 1986.
- TOURNON DE LA CHAPELLE, Alex, *L'Art du comédien vu dans ses principes* [1782], dans *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, éd. cit.
- TRISSINO, Giovan Giorgio, *La Quinta e Sesta divisione della Poetica*, dans B. Weinberg, *Trattati di poetica et retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1972, t. II.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [1609], Madrid, CSIC, 1971.
- VOISIN, abbé Joseph de, *La Défense du Traité de Mgr le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles, ou la Réfutation d'un livre intitulé : Dissertation sur la condamnation des théâtres*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1671.
- VOLTAIRE, « Art dramatique », dans *Questions sur l'Encyclopédie* [1770], *Œuvres complètes*, éd. L. Moland, Paris, Garnier Frères, 1879-1885, t. XVII.

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

THÉORIE DE L'ANECDOTE (OUVRAGES MODERNES)

326

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

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

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
François Lecercle	7

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIES ET FRONTIÈRES DE L'ANECDOTE

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

DEUXIÈME PARTIE

PRATIQUES ET USAGES DE L'ANECDOTE DRAMATIQUE

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

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

TROISIÈME PARTIE

TOPIQUE DE L'ANECDOTE : LES ACTEURS

330

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

QUATRIÈME PARTIE

ÉTUDES DE CAS

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

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

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

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