

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

ANECDOTES DRAMATIQUES

De la Renaissance aux Lumières



ANECDOTES DRAMATIQUES

Dans la même collection

Pitres et pantins.

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

Le Parnasse du théâtre.

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

Le Miel et le Fiel.

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

Le Théâtre de l'expérience.

Contribution à la théorie de la scène
Esa Kirkkopelto

Le Sanctuaire des illusions.

Le théâtre de George Sand
Olivier Bara

Tout pour les yeux.

Littérature et spectacle autour de 1900
Guy Ducrey

Le Goût italien dans la France rocaille.

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

La scène et la coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France

Georges Forestier & Lise Michel (dir.)

La scène et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France

Pierre Frantz & Thomas Wynn (dir.)

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

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

Situations avec spectateurs.

Recherches sur la notion de situation
Nicolas Ferrier

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

Anecdotes dramatiques
de la Renaissance aux Lumières



AVANT-PROPOS

François Lecerclé

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

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

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

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

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

8

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

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

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

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

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

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

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

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

QUATRIÈME PARTIE

Études de cas

DE LA CONTROVERSE SUR LE THÉÂTRE
À LA RÉFLEXION SUR L'ILLUSION DRAMATIQUE :
L'ANECDOTE DU MARI TROMPÉ DANS
EL CISNE DE APOLO DE LUIS ALFONSO DE CARVALLO (1602)

Anne Teulade
Université de Nantes

Au XVII^e siècle, les textes espagnols sur le théâtre recourent abondamment à l'anecdote. Avant d'examiner précisément l'un de ces récits, inséré dans l'art poétique de Luis Alfonso de Carvallo, nous poserons quelques éléments de réflexion susceptibles d'esquisser le contexte de cet usage de l'anecdote dans la théorie. Les discours sur le théâtre du Siècle d'Or se divisent en deux catégories. Une partie de ces écrits raisonne à partir de la forme contemporaine de la *comedia*, envisagée d'un point de vue moral ou esthétique, tandis qu'un autre pan semble davantage détaché de la création contemporaine. Il s'agit de traités visant à commenter la *Poétique* d'Aristote, dont la redécouverte est plus tardive en Espagne qu'en Italie¹. Les deux ensembles demeurent bien distincts : théorie néo-aristotélicienne et débats sur le théâtre contemporain ne se rencontrent que rarement. Cette division des écrits sur le théâtre diffère de ce que nous pouvons observer en France, dès la fondatrice querelle sur *Le Cid*, où la référence au Stagirite structure les arguments des opposants à Corneille, et ensuite, lorsque le paradigme néo-aristotélicien modèle la pratique théâtrale française : alors, la poétique du théâtre contemporain constitue, d'une certaine manière, une nouvelle interprétation de la *Poétique*. En Espagne, c'est l'émergence d'une forme indifférente à la pensée aristotélicienne des genres qui impose une scission dans le corpus des écrits sur le théâtre. La *comedia*, dont l'originalité est défendue par Lope de Vega dans son *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), prétend en effet mêler tonalité comique et tragique, personnel dramatique bas et élevé, et déploie

1 Rappelons qu'en Italie, la première traduction en langue vulgaire de la *Poétique* est donnée en 1549 par Bernardo Segni ; le premier commentaire intégral en langue latine, écrit par Robortello, paraît l'année précédente, tandis que celui de Castelvetro, en langue vulgaire, est publié en 1570. En Espagne, la première traduction en langue vulgaire paraît en 1623 seulement (voir note 3), et le premier commentaire en 1595 (voir note 15).

fréquemment des espaces et des durées étendus. Aussi les textes qui s'attachent à décrire et à défendre ce théâtre demeurent-ils relativement étrangers à la pensée aristotélicienne des genres². L'effet d'une telle polarisation du champ théorique est quelque peu surprenant. La première traduction de la *Poétique* survient en 1623³ et l'apparition des arts poétiques « aristotéliens » coïncide paradoxalement avec la domination progressive de la *comedia nueva* sur les scènes madrilènes : la pensée néo-aristotélicienne se déploie et prospère en dépit de l'orientation toute différente prise par les dramaturges. Ces traités discutent de genres dramatiques devenus périmés en Espagne ; ils mobilisent essentiellement des références antiques et ignorent en général la production théâtrale récente. De leur côté, les écrits sur le genre nouveau peinent à adopter une tournure strictement théorique et sont sous-tendus par des perspectives essentiellement polémiques.

POROSITÉ DE LA THÉORIE : L'ANECDOTE DANS TOUS SES ÉTATS

La controverse éthique se focalise sur l'effet du spectacle, sa puissance étant perçue comme un danger ou, à l'inverse, comme une opportunité à saisir pour l'éducation du peuple. Dans ce contexte, le recours aux Pères de l'Église, ainsi qu'aux réflexions platoniciennes sur l'illusion et son effet sur la cité est essentiel⁴, car il s'agit pour chacun de fonder ses positions sur des autorités incontestables. Mais au-delà des arguments érudits, parfois travestis pour les besoins de la cause, l'évocation de situations de réception précises joue également un rôle décisif : le recours à des anecdotes plus ou moins développées s'avère extrêmement précieux. Les théâtrophiles ne manquent pas d'évoquer les nombreux spectateurs convertis après un spectacle édifiant, mais ils demeurent relativement allusifs et ne sacrifient presque jamais au récit, comme en témoignent ces deux exemples :

- 2 Il ne s'agit pas pour nous d'affirmer que les écrits sur le théâtre contemporain ignorent Aristote ou refusent de prendre en compte sa pensée. Marc Vitse a montré de manière incontestable que la controverse esthétique mobilise paradoxalement la référence à Aristote, pour défendre l'esthétique de la variété à travers une utilisation étendue de la notion de *mimèsis* (Marc Vitse, « Aristote contre Aristote », dans *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990 [1988], p. 174-190). Toutefois, cette référence à Aristote, qui s'inscrit dans une stratégie défensive, ne reprend pas sa conception de l'élaboration des fables tragiques ou comiques ; elle sert, à l'inverse, à légitimer l'invention d'un autre modèle.
- 3 Juan Pablo Mártir Rizo, *Poética de Aristóteles traducida de latín*, 1623. Cette première traduction est suivie, en 1626, de celle d'Alonso Ordóñez.
- 4 Voir Marc Vitse, *Éléments pour une théorie...*, éd. cit. , p. 31-168.

¿Cuántos hay que no leyeran en un Flos sanctorum la vida de un santo en toda su vida, y la van a ver allí con mucho gusto, y a veces salen movidos a leer muchas, por lo que les deleitó una representada⁵ ?

Si son de santos el exemplo mueve, los milagros se imprimen, la devoción se extiende. ¡Cuántos me afirman que lloran más que en el más ardiente sermón⁶ !

Les théâtrophobes, pour leur part, manient très habilement les histoires à valeur exemplaire. Parmi toutes leurs anecdotes, on pourra retenir celle de l'incendie provoqué par une comédienne représentant un ange dans la *Comedia de San Onofre*, événement dans lequel le P. José de Tamayo voit une punition divine contre ceux qui mettent les matières religieuses sur la scène :

Representándose en él [el teatro de las comedias de Sevilla] la comedia de San Onofre, una comediante que hacía en ella papel de un ángel, porque luciese más su bizzarria, sembró de antorchas la nube en que fingía bajar del cielo. Con el aire de la tramoya se prendió fuego en uno de los volantes que traía pendiente. [...] Allí mostró Dios con lamentable escarmiento cuánto le ofenden las comedias que, representando las glorias de sus santos, están profanadas, ó con la iniquidad de las farsantes ó con la inhonesta materia de los asuntos⁷.

Existe également toute une série d'histoires sur l'immoralité ou l'indécence des acteurs⁸ : le P. Pedro de Guzmán évoque une actrice représentant la Madeleine pénitente à moitié nue sur la scène⁹. Argensola commente le jeu de deux acteurs

- 5 Anonyme, *Discurso apologético en aprobación de la comedia* (1649), dans Federico Sánchez Escribano et Alberto Porqueras Mayo (dir.), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 280. « Combien y a-t-il de personnes qui n'auraient pas lu une vie de saint de toute leur vie, et qui vont en voir une là-bas avec beaucoup de plaisir, en sortent émues et se mettent à en lire beaucoup, du fait que la représentation leur a plu ? ».
- 6 P. Manuel Guerra y Ribera, *Aprobación del reverendo padre Fray Manuel Guerray Ribera a la verdadera quinta parte de Calderón* (1682), dans Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, éd. José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997 [1904], p. 334b. « Si ce sont des *comedias* de saints, l'exemple émeut, les miracles frappent les esprits et la dévotion se propage. Combien m'affirment qu'ils pleurent davantage que lors du plus ardent des sermons ! ».
- 7 P. José de Tamayo, *El mostrador de la vida humana* (1678), dans Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, éd. cit., p. 562a-b. « Alors que l'on y représentait la *comedia* de saint Onuphre, une actrice qui jouait le rôle d'un ange, afin d'avoir une allure plus éclatante, disposa des flambeaux sur le nuage sur lequel elle feignait de descendre du ciel. Le souffle créé par le mouvement de la machine mit le feu aux volants qui pendaient de son habit. Par là, à travers cette regrettable leçon, Dieu a montré à quel point il est offensé par les pièces qui, représentant la gloire de ses saints, sont profanées soit par l'immoralité de ses acteurs, soit par les sujets indécents des intrigues ».
- 8 Nous renvoyons sur ce point à l'article de Clotilde Thouret, dans le présent volume, *supra*.
- 9 P. Pedro de Guzmán, *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad* (1613-1614), dans Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, éd. cit., p. 350b.

amoureux et lascifs représentant Joseph et Marie¹⁰. Le P. Mariana relate enfin le cas d'une actrice représentant la Madeleine, notoirement amoureuse de celui qui incarnait le Christ¹¹. Ces récits sont convoqués dans le cadre général d'une démonstration stigmatisant la dangerosité des acteurs qui troublent l'ordre de la cité, mais ils possèdent également un objectif plus précis. Les exemples, tous empruntés à des représentations religieuses, tentent de dévaluer spécifiquement une forme de *comedia* qui pourrait, d'un point de vue théologique, sembler recommandable. Or, ce théâtre, qu'il prenne la forme de la *comedia de santos*¹² ou de la *comedia biblica*¹³, occupe une place de choix dans la production dramatique du XVII^e siècle. Dans le raisonnement des théâtrophobes, le théâtre religieux doit d'autant plus être frappé d'opprobre qu'il pourrait racheter le théâtre contemporain, en prétendant remplir une fonction d'édification. Montrer l'indécence qu'il y a à faire représenter des personnages religieux par des acteurs immoraux est un argument décisif dans la démonstration de la nocivité du théâtre de cette époque. Les récits de représentation possèdent, pour ce faire, une valeur d'exemplification du propos, ou de démonstration par induction. Le recours à l'anecdote probante est d'autant plus décisif que les théâtrophobes s'intéressent aux *effets* de la représentation et au théâtre *contemporain* : invoquer des cas précis permet de formuler concrètement le problème de la réception du spectacle et d'évoquer des formes dramatiques existantes. L'anecdote, en tant que récit particularisant qui propose une incarnation tangible, est particulièrement à même de jouer un rôle argumentatif dans un contexte polémique qui vise à disqualifier le processus concret de la représentation et stigmatise des œuvres précises.

Les écrits d'inspiration aristotélicienne, qui ne s'inscrivent pas dans cette perspective polémique, présentent une autre forme d'intégration du récit. Ces arts poétiques livrent une réflexion générale sur le phénomène artistique et comportent une section conséquente sur le théâtre. Ils se distinguent de la plupart de leurs cousins français et italiens¹⁴ par le dispositif fictionnel qui préside à l'énonciation. Les textes prennent la forme d'un échange, épistolaire ou dialogué¹⁵, les deux procédés étant parfois conjugués, comme dans la

10 Lupericio Leonardo de Argensola, *Memorial sobre la representación de comedias* (1598), dans Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, éd. cit., p. 66a.

11 P. Juan de Mariana, *Tratado contra los juegos públicos* (1609), dans Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...*, éd. cit., p. 432a.

12 *Comedia de saints* (à sujet hagiographique) : ce sont les pièces religieuses les plus répandues au XVII^e siècle.

13 *Comedia biblique*, dont le sujet est le plus souvent tiré de l'Ancien Testament. Elles sont en nombre plus restreint que les *comedias de santos*.

14 Si l'on excepte l'*Arte poetica* de Minturno (1564), et le *Naugerius sive de poetica dialogus* de Fracastoro (1555), tous deux dialogués.

15 Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, 1595 ; Luis Alfonso de Carvallo, *El Cisne de Apolo*, 1602 ; Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, 1617 ; Cristóbal Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, 1617.

Philosophía antigua poética de Pinciano. Le fait de présenter la réflexion à travers un débat entre amis n'est pas toujours fictionnalisant. Dans le *Cisne de Apolo* de Carvallo, chaque interlocuteur a un rôle prédéfini et renvoie à une entité conceptuelle précise : l'auteur, Carvallo, pose les bonnes questions, Zoilo incarne le peuple et les détracteurs du théâtre et la Lecture (*Lectura*) répond de manière précise aux questions posées par l'un et l'autre, avant que Carvallo ne propose une synthèse en vers qui clôt chaque dialogue. Un traité comme celui du Pinciano met toutefois en œuvre un échange moins figé¹⁶ : les situations d'énonciation sont variées et font l'objet d'une mise en place précise, les amis se retrouvant dans une demeure, ou sur le chemin qui les mène à un spectacle. Les débats proprement théoriques sont souvent précédés et suivis de propos qui se réfèrent au vécu des uns et des autres. Les réflexions s'inscrivent donc dans une situation fictionnelle dotée d'une certaine épaisseur. Le fait de donner un corps aux voix qui portent le discours sur la poésie facilite le recours à l'anecdote, qu'il s'agisse d'expériences vécues par les locuteurs ou d'événements qu'ils rapportent pour les avoir entendus. Ainsi, dans le « Dialogue sur la comédie » de la *Philosophía antigua*, les amis discutent de ce qui est susceptible de produire le rire, et mobilisent pour ce faire des anecdotes variées. Ugo relate une histoire dans laquelle son rire a été provoqué par la rencontre avec un noble dont il savait qu'il était tombé de cheval, et incite à réfléchir sur le rapport entre comique et représentation mentale¹⁷. Fadrique raconte ensuite une anecdote plus étoffée. Un acteur a laissé échapper par inadvertance un vent pendant un *entremés* ludique. Il est aussitôt admonesté par l'auteur de la *comedia*, qui lui reproche d'avoir gâché sa pièce, tandis que le seigneur qui accueillait chez lui la représentation l'a félicité, car son intervention involontaire était d'un comique plus efficace que la pièce elle-même¹⁸. Sont ainsi examinées et comparées plusieurs modalités de l'effet comique, sur le mode de la juxtaposition : la réflexion est relancée par le dialogue, sans aboutir à une conclusion définitive. Dans ce cas, l'anecdote nourrit la réflexion, propose des éléments probants, mais également des supports d'interrogation. Elle est symptomatique d'un propos qui se veut non systématique et ouvertement polyphonique. Dès lors, elle possède sans doute une valeur moins démonstrative que dans les discours polémiques sur le théâtre.

16 À ce sujet, Marc Vitse affirme : « L'originalité du Pinciano, au sein de cette tendance formelle [les traités dialogués], reste entière. D'abord, parce qu'aucun des interlocuteurs qu'il met en scène ne joue de rôle fixe, pas plus qu'il n'incarne une position précise ou une attitude figée, à la différence de ce qui se passera quelques années plus tard chez Carvallo, par exemple » (*Éléments pour une théorie...*, *op. cit.*, p. 89-90).

17 Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética* [1595], éd. J. Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, p. 390-391.

18 *Ibid.*, p. 392-393.

Le recours à l'anecdote est donc favorisé en Espagne par l'intérêt accordé aux conditions concrètes et contemporaines de la représentation, mais également par la forme singulière des traités qui laissent une place substantielle au débat, et dans lesquels les intervenants sont susceptibles de mobiliser des expériences précises. Sa capacité à verrouiller le sens, qui se manifeste dans les controverses où elle joue le rôle d'une indubitable preuve, est oubliée dans les traités fictionnalisés : la voix de l'anecdote sert alors à prévenir toute univocité à travers la confrontation d'expériences qui sont autant de pistes de réflexion.

DE LA VERTU DU VICE : DÉTOURNEMENT DE LA FONCTION ÉDIFIANTE DE L'ANÉCDOTE

266

L'anecdote tirée du *Cisne de Apolo* possède l'intérêt de s'inscrire dans le cadre que nous venons de décrire, tout en s'en démarquant. Le traité de Luis Alfonso de Carvallo aborde le théâtre dans le troisième des dialogues qui le composent, dont la cinquième section est consacrée aux bienfaits et à l'utilité de la comédie. Zoilo ouvre la discussion en affirmant que la comédie est nocive pour trois raisons. En tant que divertissement, elle incite les hommes à l'oisiveté ; elle donne aux spectateurs, hommes et femmes, l'occasion d'entretenir des relations douteuses en les disposant les uns à côté des autres dans la salle ; enfin, les exemples mauvais qu'elle met en scène éveillent des comportements et des instincts pernicious, ce qui justifie qu'elles aient été interdites par le passé et plus récemment. La Lecture reprend ces points les uns après les autres pour les réfuter : l'homme a besoin de divertissement, ne serait-ce que pour retourner au travail avec plus d'entrain, les hommes et les femmes ont également des contacts à l'Église, qui ne prêtent pas à conséquence, et les mauvais exemples sont bannis de la scène. Il développe ce dernier point en précisant que le théâtre privilégie les intrigues où les mauvais sont punis et les bons encensés, ajoute que la comédie est destinée à représenter, telle un miroir, toutes les mœurs et enfin qu'elle aide à mieux vivre :

Allí se alaba y ensalza el bueno para que sea imitado, y el vicioso se vitupera para que nadie le imite; allí se leen los varios sucesos y acaecimientos de nuestra miserable vida; allí se conocen los desastrados fines y sucesos de los viciosos, y los prósperos de los virtuosos; allí se halla mucho bien que imitar y mucho, mucho mal que evitar; allí, como en espejo, se echa de ver la ignorancia del niño, la crianza del muchacho, el provecho del estudio, la vanidad del mozo, la avaricia del viejo, la liviandad de la mujer, el engaño de la ramera, la constancia de la valerosa. Al fin es espejo de todas las edades, de todas las costumbres, de todas las naciones y de todos los estados. Es

cátedra donde se leen todas facultades, todas ciencias, todas artes, y todo lo necesario para vivir sin peligro de la vida [...]»¹⁹.

Afin d'étayer son propos, il rapporte une anecdote relativement élaborée, que nous reproduisons intégralement :

Y no vendrá fuera de propósito un cuento que cerca del provecho que de las comedias resulta he oído. Y es que cierto celoso, por tener mujer de mediana hermosura, no la consentía ir a la comedia, y él jamás faltaba della; y la señora determinó tener también su entretenimiento y, mientras el marido [estaba] en la comedia, ella se iba en casa de un vecino desacomodado de mujer, y allí hacía su personaje y figura. Sucedió pues que, oyendo el bueno del celoso un día la comedia, vio representar otro caso semejante al que su mujer hacía, y según era celoso no dejó de sospechar que por su casa podría suceder lo que en el teatro se representaba. No se pudo sufrir el impaciente hombre para esperar el suceso. Halló que el original de lo que en ella pasaba era muy conforme con el traslado que se había representado. Disimuló por entonces, y otro día vuelve a la comedia esperando que en la cátedra donde le enseñaran su desgracia le enseñarían el remedio; y así fue, que en ella oyó decir que las mujeres lo mejor es apretallas, y sípolo hacer tan bien, que la comedia se volvió tragedia para la triste de su mujer, de donde se siguió vivir después quieto y sosegado»²⁰.

- 19 Luis Alfonso de Carvallo, *El Cisne de Apolo*, éd. A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997, p. 265. La date de la première publication est 1602, mais l'approbation de l'ouvrage date de 1600. Le titre exact du traité est *El Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece*. « Là on loue et on exalte l'homme bon, pour qu'il soit imité, et l'on blâme le vicieux afin que personne ne l'imité ; là on lit les nombreux événements qui surviennent dans notre misérable vie ; là on apprend les péripéties et les fins catastrophiques des hommes vicieux et les succès des vertueux ; là on trouve beaucoup de bien à imiter et beaucoup, beaucoup de mal à éviter ; là, comme dans un miroir, on donne à voir l'ignorance de l'enfant, le bénéfice de l'étude, la vanité du jeune homme, l'avarice du vieillard, la légèreté de la femme, l'erreur de la prostituée, la constance de la femme courageuse. Enfin, elle est le miroir de tous les âges, de toutes les mœurs, de toutes les nations et de tous les états. Elle est une chaire où l'on lit toutes les facultés, toutes les sciences, tous les arts et tout ce qui est nécessaire pour vivre sa vie sans danger ».
- 20 *Ibid.*, p. 265-266. « Voici un récit qui ne sera pas hors de propos, et que j'ai entendu au sujet du bénéfice qui résulte des pièces de théâtre. C'est l'histoire de certain jaloux qui, parce qu'il avait une femme d'assez grande beauté, ne consentait pas à ce qu'elle aille au théâtre, alors que lui-même ne manquait jamais d'y aller. La femme décida d'avoir elle aussi son divertissement, et tandis que son mari était au théâtre, elle se rendait dans la maison d'un voisin dépourvu de femme : là elle jouait ce personnage et en adoptait l'allure. Il arriva alors qu'un jour, notre jaloux écoutait une *comedia* où il vit la représentation d'une affaire similaire à celle de sa femme, et comme il était jaloux, il ne cessa de suspecter que chez lui pouvait se dérouler ce qui était représenté sur le théâtre. L' impatient homme ne put supporter d'attendre les événements suivants. Il découvrit que l'original, qui se déroulait chez lui, était très conforme à la transposition qu'on en avait donné dans la *comedia*. Il feignit alors de ne rien voir et retourna un autre jour au théâtre, espérant que sur la chaire où on lui avait enseigné sa disgrâce, on lui enseignerait également le remède ; et c'est ainsi qu'il y entendit qu'il est préférable de surveiller sévèrement les femmes. Il sut si bien le faire que la comédie devint tragédie pour sa malheureuse femme ; et par là il put ensuite vivre dans le calme et la tranquillité ».

Carvallo recourt ici à l'anecdote pour valoriser l'utilité du spectacle théâtral. Il mobilise les armes des détracteurs, qui évoquent fréquemment des représentations témoignant de l'indécence du théâtre, dans un processus de renversement remarquable : la représentation du comportement adultère au théâtre permet à l'homme trompé d'avoir une meilleure vie – en mettant fin à l'adultère de sa propre femme.

268

Cet exemple montre que le *Cisne de Apolo* n'est pas tout à fait imperméable aux enjeux de son époque : s'il réfléchit de manière abstraite sur les différentes formes de poèmes, les modalités de la *mimèsis* et la composition des œuvres, il réfracte également les tensions qui traversent le champ théâtral au tournant du siècle, et rattache la théorie aux pratiques et aux débats contemporains. Nous avons noté que l'utilisation de l'anecdote pour défendre la moralité du théâtre constitue un emprunt à la rhétorique des théâtrophobes, un détournement de leur goût pour l'anecdote édifiante : chez Carvallo, c'est le spectacle du vice qui s'avère utile. Les images sont également à lire au prisme de la controverse : qu'il s'agisse de la valeur pédagogique suggérée à travers la répétition du verbe *enseñar*, ou de la comparaison de la scène avec la chaire du prédicateur, la *cátedra*, le lexique utilisé est exactement celui des défenseurs du théâtre. Enfin, le motif de la nécessité du divertissement, illustré de manière exemplaire par cette femme privée de théâtre par son mari, qui va chercher le plaisir dans l'adultère, renvoie de manière à peine voilée à la controverse contemporaine : les théâtrophobes s'employaient, dès la fin du xvi^e siècle, à neutraliser la pensée de saint Thomas en montrant que si, en théorie, le jeu est nécessaire à la vie en humaine, en pratique, les comédies de l'époque sont trop nocives pour être admises²¹. En prouvant par un exemple la nécessité du divertissement théâtral, Carvallo réfute ces arguments. À travers cette anecdote, il s'inscrit donc pleinement dans les débats moraux contemporains, dans un traité dont ce n'est pourtant pas la prétention affichée. En valorisant l'effet pédagogique et en mettant en place un parallèle avec la chaire du prédicateur, Carvallo est un peu en avance sur son temps : ce type d'argument émerge d'abord ponctuellement, dans des écrits réformateurs de 1613 et 1620, et arrive ensuite massivement dans les textes théâtrophiles des années 1630, avant de s'imposer dans les années 1640²². On observe donc une véritable créativité théorique de l'anecdote qui formalise, dans un récit concret, une rhétorique de l'enseignement par le théâtre encore rare chez les théâtrophiles.

Un examen plus fouillé montre que cette conception de l'utilité de la comédie est sans doute plus sophistiquée que celle des réformateurs et des théâtrophiles

21 Marc Vitse, *Éléments*, éd. cit., p. 49-53.

22 *Ibid.*, p. 58 sq.

à venir. Si l'anecdote est en elle-même édifiante pour le lecteur de Carvallo, le processus relaté n'est pas à proprement parler celui d'une édification par le théâtre. Dans un premier temps, le mari jaloux n'assiste pas à l'intégralité de la représentation. Il est témoin du spectacle de l'adultère, qui le fait réfléchir sur son propre cas, et il sort de la salle pour vérifier ce que fait sa femme. Le texte s'écarte de ce que la Lecture prône plus haut, la mise en scène de récits exemplaires. Or l'édification par le spectacle des mauvais punis ou des bons récompensés, dont il est d'abord question, suppose une sélection des sujets et aboutit à une orientation extrêmement morale du genre. Marc Vitse a montré que la valorisation morale de la *comedia* à partir des années 1630 constitue progressivement une mutilation ou une castration de ses potentialités, puisqu'elle se voit réduite chez les théoriciens à un support d'enseignement des bonnes mœurs²³. Il semble que ce soit la solution préconisée par la Lecture au début de sa réponse à Zoilo. Mais ensuite, dans l'anecdote, le spectacle n'est pas réduit à une leçon morale : la situation dramatique fait réfléchir le spectateur, l'amène à interpréter sa propre situation de façon lucide, et à en tirer des conséquences concrètes. Le mari ne reçoit pas une leçon qui se dégagerait objectivement d'une représentation édifiante, puisqu'il est d'abord seulement confronté au vice. Il n'est pas simplement dans une posture de récepteur passif, car c'est dans le travail de comparaison et d'interprétation que s'élabore chez lui une prise de conscience. Son interprétation ne vaut d'ailleurs que pour sa propre situation : un autre spectateur n'aurait sans doute pas éprouvé les mêmes sentiments et pris les mêmes décisions face à cette comédie. La réception n'est donc pas modelée par une intentionnalité évidente de la pièce ou une programmation de l'interprétation de la fiction. Elle se construit de manière ouverte, en fonction de la psyché du récepteur, de sa situation et de son travail d'analyse.

Aussi la représentation du vice peut-elle avoir une vertu. L'audience n'est pas à envisager comme une masse indifférenciée susceptible d'être édifiée par la fable dramatique. À travers cette anecdote, Carvallo postule une efficacité protéiforme du spectacle, qui excède sans doute toute programmation morale. Ainsi, il confère au spectateur des possibilités d'appropriation de la fable extrêmement variées. Il est d'ailleurs intéressant qu'après être parti du théâtre, le mari y retourne, en quête de solutions. Cela permet, nous l'avons vu, d'isoler le spectacle du vice et de lui conférer une efficacité propre : l'intrigue n'est plus une simple histoire morale, comme elle le serait sans doute s'il assistait à la comédie du début à la fin. La dissociation de la représentation en deux temps inscrit, en outre, le mari dans une démarche active : loin de se soumettre au

²³ *Ibid.*, p. 80-81 et p. 216-217.

rythme de la comédie, il y saisit ce qui lui est utile. Du reste, rien ne dit que le deuxième spectacle soit la comédie qu'il avait quittée, qu'il trouve la solution dans un dénouement moral de la comédie de l'adultère.

Sans doute faut-il lire un autre postulat dans ce retour au théâtre. Le mari peut être assuré de trouver des réponses à son problème, il peut y apprendre des remèdes comme il y a appris sa disgrâce, parce que la comédie est aussi variée et riche que la vie : si elle peut montrer l'infortune, elle est également susceptible de montrer des remèdes à l'infortune, sans pour autant que les deux soient corrélés dans la même pièce. C'est dans la variété des représentations que s'élabore une vision du monde complexe et complète. L'utilité morale de la comédie ne naît pas forcément de la fabrique d'une fable exemplaire, elle provient de la fréquentation par le spectacle d'une multitude de mœurs, et de leur mise en perspective critique par le spectateur qui les agence, les relie et les réfléchit de manière à améliorer sa propre vie. Dans cette anecdote, la fragmentation de la représentation permet de proposer une alternative à la conception moralisante et réductrice de la fable édifiante. À ce titre, l'anecdote comble une faille du raisonnement que formulait plus haut la Lecture, elle suggère ce que le discours théorique ne souhaite pas énoncer trop clairement.

270

En effet, la Lecture commence par dire dans la *comedia* « *se alaba y ensalza el bueno para que sea imitado, y el vicioso se vitupera para que nadie le imite* »²⁴, mais elle semble ensuite étendre les intrigues à des représentations beaucoup plus variées. On y voit « *los varios sucesos y acaecimientos de nuestra miserable vida* »²⁵, que l'on verrait imités au théâtre « *como en espejo* »²⁶. Les exemples donnés pour illustrer cette idée sont relativement moraux, mais la synthèse qui en est donnée est beaucoup plus totalisante : « *al fin, es espejo de todas las edades, de todas la costumbres, de todas las naciones y de todos los estados* »²⁷. Le discours de la Lecture semble donc hésiter entre une réduction de la *mimèsis* aux histoires morales et son extension à l'ensemble des possibilités qu'offre la vie humaine, l'allusion réitérée au miroir permettant de suggérer la possibilité d'une *mimèsis* non tronquée, totalisante. Si elle n'est que suggérée dans le discours initial, sans doute afin de ne pas prêter le flanc à la dénonciation des théâtrophobes, la possibilité d'une *mimèsis* étendue qui ne soit pas strictement édifiante apparaît, en revanche, très claire dans l'anecdote, où la représentation du vice possède une vertu qui n'opère pas par la simple démonstration et se construit dans la

24 Luis Alfonso Carvallo, *El Cisne de Apolo*, éd. cit., p. 265. « On loue et on exalte l'homme bon, pour qu'il soit imité, et l'on blâme le vicieux afin que personne ne l'imité ».

25 *Ibid.*, « les nombreux événements qui surviennent dans notre misérable vie ».

26 *Ibid.*, « comme dans un miroir ».

27 *Ibid.*, « Enfin, elle est le miroir de tous les âges, de toutes les mœurs, de toutes les nations et de tous les états ».

participation active du spectateur. Dans ce paragraphe consacré à la moralité de la *comedia*, vient se nicher, en creux et grâce à la discordance du propos révélée par l'anecdote, une réflexion sur la fiction théâtrale.

L'ANALOGIE ENTRE LA FICTION ET LE MONDE FICTIONNALISÉ, OU LES ENSEIGNEMENTS DE LA FICTION BAROQUE

L'idée que la fiction théâtrale est un miroir de la vie humaine constitue la pierre angulaire des défenseurs de la *comedia* du début du siècle, qui revendiquent l'esthétique de la *varietas*²⁸. Par exemple, dans son *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope de Vega n'apporte aucune restriction à l'objet que la *comedia* doit imiter. Il affirme ainsi :

*Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema, o poesis, y este ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres*²⁹.

Non seulement le type d'actions imitées n'est pas spécifié, mais l'allusion à la peinture des mœurs de ce siècle fait en outre directement référence à la réalité contemporaine : le réel dans son entier est donc l'objet de l'imitation de la *comedia*. Il ne s'agit pas de tronquer ou de rectifier la nature pour la faire coïncider avec des postulats éthiques.

À travers le récit que nous examinons, cette idée est remotivée car elle est fictionnalisée. Si cette anecdote se distingue de celles que l'on peut lire à la même époque, c'est par son montage relativement élaboré, qui repose en particulier sur une analogie permanente entre le monde et le théâtre. Les termes utilisés sont à cet égard très éloquents. L'anecdote débute par le récit des dispositions prises par le jaloux pour éviter les tromperies de sa femme : il la prive de théâtre, lieu de divertissement éventuellement dangereux pour les femmes. Ensuite, lorsqu'il va au théâtre, il y observe « *otro caso semejante al que su mujer hacía* », sans doute une femme qui trompe son mari tandis qu'il est au spectacle sans elle. Ainsi, la fiction théâtrale est similaire (*semejante*) au réel. La fiction semble, au sens strict, imiter le réel. Cet ordre des rapports est confirmé lorsque le mari

²⁸ Marc Vitse, *Éléments pour une théorie...*, op. cit., p. 179-190.

²⁹ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, CSIC, 1971, p. 307. « La véritable Comédie, depuis longtemps, / S'est donné une fin à l'instar de tout genre / De poème ou de poésie : elle consiste / À imiter les faits et les actions des hommes, / À brosser le tableau des coutumes du siècle » (traduction d'A. Labertit, dans *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, éd. dirigée par R. Marrast, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, t. II, p. 1416).

jaloux découvre que sa situation est effectivement celle représentée sur scène : « *halló que el original de lo que en ella pasaba era muy conforme con el traslado que se había representado* ». Le réel (sa vie) est bien présenté comme l'original, dont la représentation théâtrale serait la transposition artistique (*el traslado*). Cette configuration accrédite l'image selon laquelle le théâtre serait effectivement le miroir des mœurs : l'anecdote propose bien une fictionnalisation de la métaphore du miroir, qui sous-tend à l'époque la revendication d'une *mimèsis* théâtrale totalisatrice. Cette histoire inverse donc le rapport d'imitation que présuppose la défense d'une *mimèsis* moralisatrice : ce n'est pas le spectateur qui doit imiter la fiction édifiante (comme la Lecture le demande plus haut), mais la fiction qui imite la vie du spectateur, ce dernier en prenant conscience et se trouvant par là même capable de décrypter ce qui se trame à son insu dans sa vie.

Le dispositif permet de sortir des cadres étroits de la conception édifiante de la fiction. En outre, il s'inscrit dans la perspective d'une confusion ontologique entre le réel et l'illusion fictionnelle. Si la *comedia* se fait réceptacle du réel, à l'inverse, la vie est assimilée à du théâtre. Lorsque la femme va rejoindre le voisin dépourvu de femme, elle joue chez lui le rôle de cette épouse absente : « *allí hacía su personaje et figura* ». Au dénouement de l'anecdote, la destinée de la femme est qualifiée successivement de *comedia* et de *tragedia*. En cela, l'anecdote fait écho à la porosité entre le réel et le fictif que l'on observe chez Cervantes – dans *Don Quijote*, mais aussi dans des pièces de théâtre comme *Pedro de Urdemalas* et *La Entretenida* – tout comme à la métaphore baroque du *theatrum mundi* qui est sans cesse mobilisée dans la *comedia* (en particulier chez Calderón) à travers la mise en abyme du théâtre dans le théâtre. Du fait de cette parenté, l'anecdote tout entière regarde du côté des fictions baroques espagnoles, et s'apparente à une intrigue théâtrale de *comedia urbana* ou de *comedia de enredo*. Elle en réunit effectivement tous les ingrédients. Le premier est la *burla* opérée par la femme, tromperie qui réplique à la volonté de contrôle de son mari, le mettant dans la position (si récurrente dans la *comedia*) du manipulateur manipulé. Le deuxième est l'*enredo*, ou intrigue enchevêtrée, produit par la complexité du dispositif spéculaire qui prend ici la forme d'une mise en abyme. Le dernier est le *desengaño*, désabusement et prise de conscience de sa propre erreur par le mari. Cette similitude entre l'anecdote et les *comedias* comiques – dont l'un des thèmes majeur est le soupçon d'adultère – est verrouillée par les deux passages qui assimilent la vie du mari et de sa femme à du théâtre. L'anecdote ne se contente donc pas de relater un effet possible de la fiction théâtrale sur une personne supposée existante, elle modèle l'aventure de cette personne sur les grands ressorts de la fiction théâtrale contemporaine.

Nous pouvons donc supposer que la réflexion sur la fiction théâtrale s'élabore sur deux plans : dans l'effet que produit le spectacle de sa déconfiture sur le

mari – que nous avons commenté – et dans celui que l'histoire de ce mari trompé désabusé a sur le lecteur. Or, qu'apporte ce second niveau de réflexion ? L'anecdote dans son ensemble propose une intrigue dont les ressorts esthétiques sont l'absence de solution de continuité entre l'histoire cadre et l'histoire enchâssée, et le désabusement procédant de la prise de conscience de l'erreur. L'anecdote met donc en jeu des éléments esthétiques essentiels dans l'écriture de la *comedia* comique contemporaine. Comme elle, elle délivre une réflexion sur la théâtralité du réel et sur l'utilisation de la fiction dans la gestion de la vie amoureuse. Elle repose sur un mouvement de révélation, où le héros voit se briser ses illusions et les choix amoureux que celles-ci ont engagés : il s'agit d'un dénouement habituel des *comedias* comiques – alors que les pièces à dominante sérieuse préfèrent les révélations plus métaphysiques. Le désabusement procède des jeux de la fiction, de la mise en abyme de la situation cadre dans une représentation théâtrale interne. Nous l'avons vu, la réaction du mari à l'histoire enchâssée semble attester que le spectacle du vice produit l'évitement du vice, ce qui est une conception pour le moins paradoxale de la moralité de la *comedia*. L'intrigue cadre montre, quant à elle, l'histoire d'un aveuglement : le coupable n'est plus alors la femme mais l'homme qui a commis une grave erreur en ne percevant pas l'importance du divertissement.

Cette fiction si comparable à une intrigue de théâtre n'est donc pas une fiction sur le vice, mais une fiction sur l'erreur que constitue une mauvaise appréciation de l'importance du jeu et du divertissement. L'anecdote ne produit pas l'image d'une *comedia* à tout prix morale, à travers l'effet du récit enchâssée, mais celle d'une *comedia* prenant pour objet la fiction et l'illusion, grâce au déroulement du récit cadre. L'histoire du mari est d'ailleurs assez peu exemplaire : si, au départ, elle s'apparente bien à une comédie, l'anecdote conclut ironiquement qu'elle se retourne en tragédie pour la femme. Il semblerait donc que le mari n'ait pas apporté une solution ludique à une situation de comédie, mais que sa sévérité un peu excessive ait fait sortir son histoire des stricts chemins de la comédie amoureuse. Mesurant son erreur, il aurait dû la corriger, en permettant à sa femme d'accéder au spectacle.

Le récit opère ainsi un déplacement de la question morale vers la dimension esthétique de la comédie qui serait le lieu d'une réflexion sur l'illusion et le désabusement. Dans les plis de l'anecdote, dans le redoublement de la mise en abyme qu'elle propose, émerge une représentation de la comédie dont la moralité serait relativement secondaire : la nécessité de défendre le théâtre contre les théâtrophobes se doublerait d'un propos plus implicite, que l'on pourrait déployer dans trois directions. En creux émerge d'abord une réinterprétation de la vertu morale de la *comedia*, où la représentation du vice peut être bénéfique. On relève ensuite une fictionnalisation de la fonction de miroir des mœurs

accordée à la *comedia* par les défenseurs de l'esthétique variée du nouveau genre et, enfin, un dispositif anamorphique donnant à lire, au-delà de l'intrigue enchâssée, la représentation plaisante d'une intrigue d'adultère et d'aveuglement mettant en jeu l'esthétique contemporaine de la *comedia*.

274 L'anecdote touche alors au cœur de ce qui fait la singularité du nouveau genre : sa conception étendue de la *mimèsis*, sa réflexion sur l'illusion et son recours régulier au désabusement. Le détournement du récit exemplaire apporte une vision extrêmement juste du théâtre contemporain. La fiction permet de dépasser la perspective polémique des discours de controverse idéologique, comme la posture défensive consistant à expliquer pourquoi elle ne respecte pas les préceptes aristotéliens. Le récit accueille une poétique de la *comedia* baroque, qui constitue bien – malgré l'abondance des écrits consacrés au genre – un impensé de la théorie écartelée entre la nécessité de défendre la légitimité d'une forme décriée et celle de produire des commentaires érudits de la *Poétique*, au détriment d'une pensée poétique du genre contemporain. L'anecdote propose, si l'on tente d'en déplier le sens, une description agréable et efficace de la fiction théâtrale baroque, axée sur la *varietas*, l'illusion et le désabusement.

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*, Campra 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
- Œdipe* 60, 233, 242
- Oligny (Mille d') 167
- Olivet (abbé d') 299
- Orbecche* 103

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

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

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

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

Ulysse 134, 233

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

 Wekwerth (Manfred) 227
 Wright (James) 183

BIBLIOGRAPHIE

SOURCE DES ANECDOTES CITÉES ET RECUEILS

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

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

TEXTES ANCIENS SUR L'ANECDOTE

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

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

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

TEXTES ANCIENS SUR LE THÉÂTRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

THÉORIE DE L'ANECDOTE (OUVRAGES MODERNES)

326

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

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

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.