

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.

PREMIÈRE PARTIE

Théories et frontières de l'anecdote

LES ANECDOTES SUR LE COMÉDIEN CLASSIQUE : POUR UNE APPROCHE COMPARATIVE

Jean-Yves Vialleton
Université Stendhal-Grenoble III

Dans les anecdotes concernant les comédiens et les auteurs dramatiques de l'âge classique s'observent souvent le retour de motifs caractéristiques et la reprise avec variation de mêmes schémas. Parmi les exemples les plus frappants de récits qui semblent construits sur le même modèle, on peut évoquer ces nombreuses anecdotes qu'on pourrait appeler celles de l'illusion parfaite (parce qu'il a pris ce qui se passait sur scène pour la réalité, un spectateur intervient en parole ou en action dans la représentation¹) ou encore celles qui attribuent la mort d'un acteur aux efforts qu'il a dû fournir pour tenir son rôle². Il arrive aussi qu'une anecdote moderne en rappelle une autre, antique. Ainsi, les anecdotes qui illustrent ce que Diderot appelle le « paradoxe du comédien » semblent comme trouver leur source, leur « étymon », dans une anecdote sur le coup de folie d'un danseur interprétant le rôle d'Ajax, rapportée dans le dialogue de Lucien sur la danse³. Lucien nous donne à admirer cette folie par identification (la fureur se transmet au public selon la chaîne dont Platon parle dans *Ion*) tout en la condamnant au profit d'un jeu maîtrisé (dont un rival du danseur donne l'exemple). Je voudrais simplement proposer quelques réflexions sur les problèmes qu'implique ce phénomène pour l'étude des anecdotes dramatiques, mais aussi sur les perspectives qu'il ouvre.

- 1 Pour des exemples, voir les anecdotes rapportées par d'Hannetaire, dans *Observations sur l'art du comédien* (2^e éd., 1774), recueillies dans S. Chaouche, *La Scène en contrechamp. Anecdotes françaises et traditions de jeu au siècle des Lumières*, Paris, Champion, 2005, anecdotes n° 56-58 et n° 93, et V. Fournel, *Curiosités théâtrales [...], nouvelle édition revue, corrigée et très augmentée*, Paris, Garnier frères, 1878, chapitre XVIII, « Effets produits par les pièces et les acteurs. Représentations prises au sérieux », p. 261-270.
- 2 V. Fournel, *Curiosités théâtrales*, *op. cit.*, p. 221-222 ; S. Chaouche, *La Scène en contrechamp*, *op. cit.*, note 284, p. 130-131.
- 3 Lucien de Samosate, XXXII, « De saltatione », « De la danse », dans *Œuvres complètes*, trad. É. Chambry, Paris, Garnier frères, s.d. [1934], t. II, p. 149-176.

On peut refuser l'utilisation de l'anecdote comme document historique en rappelant qu'elle constitue une source dont la véracité est douteuse. Il ne me semble pourtant pas que ce soit l'objection majeure : on peut prétendre recouper les anecdotes et, de toute façon, on peut toujours se tirer de ce pas en stipulant que l'anecdote est au moins « significative ». Bien plus embarrassant est le problème de l'éternel retour de l'anecdote sous différents avatars. Plusieurs anecdotes sur la turbulence du parterre permettent à Maurice Descotes, dans l'histoire qu'il nous a donnée du public de théâtre en France, d'évoquer les spectateurs du début du XVII^e siècle, comme une « foule à l'état brut »⁴, avant qu'ils ne deviennent dans les années 1630 un public d'honnêtes gens. Cette brusque mutation est corroborée par quelques témoignages du XVII^e siècle qui évoquent le passage d'un théâtre licencieux à un théâtre épuré, dans le but de faire l'apologie du théâtre, et se calquent sur un schéma antique, celui par lequel Aristote rendait compte de l'évolution de la comédie grecque⁵ et que les Latins avaient déjà réutilisé dans la légende des origines de leur théâtre⁶. La mutation du public au début du XVII^e siècle est pourtant généralement reçue comme un fait incontestable⁷ et tous les arguments semblent bons pour la prouver. Par exemple, on affirme l'absence des aristocrates dans la salle, mais on donne d'autres arguments qui, tout en allant dans le sens d'un public louche, contredisent ce premier argument : le chahut causé par les pages, le théâtre comme refuge des libertins (d'après Garasse). On affirme qu'une femme honnête n'aurait pas pu supporter le répertoire de l'Hôtel de Bourgogne du début du siècle, tout en mentionnant que le spectacle des mêmes pièces était donné devant la cour. Mais le problème majeur est que des témoignages du XVIII^e siècle racontent la même brusque mutation, illustrée d'anecdotes comparables, mais pour une époque plus tardive. Diderot date cette mutation de l'installation de sièges au parterre : avant cela « nos théâtres étaient des lieux de tumulte [...] ».

4 Maurice Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964, p. 59.

5 Voir aussi Plutarque, « Comparaison d'Aristophane et de Ménandre », 854 A-D.

6 Jean-Christian Dumont et Marie-Hélène François-Garelli, *Le Théâtre à Rome*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de Poche », 1998, p. 13-14.

7 Outre la contradiction interne des arguments donnés, on peut trouver des arguments allant à l'encontre (J. Lough, *Paris Theater Audiences in the 17th and 18th Centuries*, Oxford, Oxford University Press, 1957, p. 43) ou des réfutations récentes des arguments allégués. S. Wilma Deierkauf-Holsboer donne différents indices d'une évolution du public vers plus de sophistication. L'un d'eux est le fait qu'après 1622, Robert Guérin s'appelle plutôt Lafleur que Gros-Guillaume. En réalité, aucun acte n'utilise les sobriquets comiques et le pseudonyme noble de Lafleur se trouve dans des actes passés entre 1609 et 1618 (A. Howe, H. Jurgens, *Écrivains de théâtre, 1600-1649. Documents du Minutier central des notaires de Paris*, Paris, Archives nationales, 2005, p. 78).

La pièce commençait avec peine, était souvent interrompue »⁸. Le motif de la fin de la turbulence du public d'autrefois n'a donc rien d'historique : il est, comme celui du « début de tous mes malheurs » dans l'autobiographie de Jean-Jacques Rousseau, un événement unique et fondateur mais qui revient sans cesse. Des observations analogues pourraient être faites sur la naissance du naturel au théâtre ou sur le remplacement des costumes fantaisistes par des costumes convenant aux personnages.

Nous serions tentés de répudier la naïveté épistémologique d'une utilisation des anecdotes comme sources historiques, en proposant une exégèse de ces anecdotes, en tant qu'elles nous diraient quelque chose sur le théâtre. Mais l'éternel retour de l'anecdote sous différents avatars met là encore un obstacle. Comment dégager une « pensée » de l'anecdote quand une des choses qui la caractérise est son ambiguïté tonale et son usage polyvalent ? Les anecdotes de l'illusion parfaite peuvent illustrer, selon une expression de Victor Fournel, la « puissance de réalité prodigieuse » d'une représentation, mais elles peuvent tout à l'inverse dire le ridicule qu'il y a à confondre réalité et fiction. C'est dans cette seconde modalité que l'anecdote apparaît au xvii^e siècle dans *Le Berger extravagant* de Sorel (I, III) : Lysis, assistant à une pastorale à l'Hôtel de Bourgogne, se jette sur la scène pour avertir la bergère du piège qu'on lui tend. Quand, au xvii^e siècle, on évoque la turbulence du public d'autrefois, c'est pour se louer que le théâtre ait abandonné sa grossièreté primitive. Mais quand Diderot le fait, c'est au contraire pour regretter que le théâtre soit devenu « froid » (annonçant ceux qui, au xx^e siècle, croient retrouver dans le passé leur rêve d'un théâtre plus libre, et qui permettrait la « participation » du public).

L'éternel retour de l'anecdote n'a pas échappé aux anecdotiers eux-mêmes et ils y ont réagi de façons très différentes.

Pour ceux qui pensent qu'on ne peut rien inventer qui n'ait été connu des Anciens, ce retour est naturel. Pour rendre compte d'une émotion théâtrale, rien de plus normal que de la rapprocher de ce que l'Antiquité nous raconte sur les effets merveilleux de certains spectacles. C'est la démarche du père Rapin louant Mondory dans un jugement souvent repris, par exemple dans la notice consacrée à *La Marianne* de Tristan L'Hermitte dans les *Anecdotes dramatiques* : « Le P. Rapin assure que l'on ne sortait de la représentation de cette pièce, qu'avec un air rêveur, et qui ressemblait aux effets que produisaient sur l'âme des Spectateurs, les anciennes Tragédies des Grecs »⁹. Un grand acteur ne peut être

8 V. Fournel, *Curiosités théâtrales*, op. cit., p. 54.

9 Joseph de Laporte, Jean-Marie Clément, *Anecdotes dramatiques [...]*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. I, p. 524.

alors qu'un nouveau Roscius¹⁰. L'antonomase est habituelle, elle sert à désigner Mondory, Montfleury, Baron (dont on dit qu'il la revendiquait lui-même¹¹), comme Garrick¹². Elle relie l'acteur qu'elle sert à louer à son *imago* antique. Dans les *Anecdotes dramatiques*, les anecdotes antiques sont classées à part¹³, mais lorsqu'est rapportée l'histoire des Abdéritains fous de théâtre, se prenant tous pour des acteurs, elle est rapprochée de la « théâtromanie » moderne¹⁴. Les anecdotes antiques sont même parfois au cœur des discussions théoriques, comme l'a relevé Sabine Chaouche : c'est le cas au milieu du XVIII^e siècle de l'anecdote du danseur de Lucien¹⁵, rapprochée traditionnellement de celle d'Ésope jouant Atrée racontée dans la *Vie de Cicéron* par Plutarque¹⁶.

Certains anecdotiers au contraire ne veulent pas que ce rapprochement soit possible. La préface du *Menagiana* utilise des termes chargés de références antiques : les bons mots y sont par exemple définis sur le modèle des *facetiae*¹⁷. Mais elle revendique le « singulier et le nouveau » : « J'espère que le Public me saura gré de ce travail. Il n'y trouvera point de ces apophtegmes tirés de Plutarque, de Diogène Laërce, ou de Stobée ; point de ces fades collections de la seconde ou de la troisième main ». Ce « singulier et nouveau » est aussi un gage de vérité : quand une anecdote rappelle trop telle autre, elle risque de se dénoncer elle-même comme forgée. L'affirmation du *Menagiana* (qu'il faut probablement lire comme ce que les psychanalystes appellent une dénégation), en refusant les sources antiques, signale leur existence et indique leur nature, les dits et faits mémorables, qui peuvent relever traditionnellement de la plaisanterie comme du sublime¹⁸. Elle nous rappelle par là qu'il est inutile de partir à la recherche d'une poétique formelle de l'anecdote puisqu'on la trouvera toute faite dans le chapitre de manuel de rhétorique concernant la chrie, un des exercices pour débutants indiqués par

10 Sources : Cicéron, *Sur la divination*, I, 36, 79 et 37, 80 ; II, 66 ; *De la nature des dieux*, I, 79 ; *Lettres fam.*, VIII, 1, 2 ; *Pour Q. Roscius* ; *Pour Archios*, VIII, 17 ; *De l'orateur*, I, 59, 251 ; I, 124, 129, 132, 259 ; II, 57, 251 ; III, 26, 102 ; Quintilien, XI, 3, 180 ; Macrobe, *Saturnales*, III, XIV, 12-14.

11 D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, *op. cit.*, repris dans S. Chaouche, *La Scène en contrechamp*, *op. cit.*, n° 28 et n° 76.

12 *Ibid.*, n° 17.

13 *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, troisième partie c'est-à-dire fin du tome II, section sur les « Anecdotes anciennes et étrangères » (t. II, p. 486-580).

14 « Cette maladie des Abdéritains s'est renouvelée de nos jours, dans la Capitale et dans les Provinces. On ne voit que des théâtres élevés chez les Grands et même les Bourgeois. Au parquet, le Conseiller répète un rôle, la Duchesse à sa toilette, le Marchand dans sa boutique et tous s'agitent avec fureur en déclamant » (*ibid.*, t. II, p. 494).

15 Sabine Chaouche, *La Scène en contrechamp*, *op. cit.*, note 116, p. 73-74 (Antoine Riccoboni, discuté dans les *Mémoires de Trévoux*).

16 Scudéry (*L'Apologie du théâtre*, Paris, A. Courbé, 1639, p. 86) couple les deux anecdotes et c'est encore ce que fait V. Fournel (*Curiosités théâtrales*, *op. cit.*, p. 229-230).

17 *Ménagiana*, nouvelle édition complétée, Paris, F. Delaulne, 1729, t. I, premier folio, troisième feuille, verso.

18 Cicéron, *De officiis*, I, § 103 et suiv. (facéties de Plaute, apophtegmes recueillis par Caton).

Hermogène et Aphthonius. Un manuel scolaire du début du XVIII^e siècle comme celui du père Dominique de Colonia la range dans les *elementa* initiaux et la définit comme une *commemoratio facti, vel dicti cujuspiam utilis, et memoria digni*¹⁹.

D'autres anecdotiers enfin ont accepté cet éternel retour avec la pleine conscience de ce qu'il pouvait avoir de troublant. Il arrive qu'une histoire contemporaine reprenne une histoire ancienne tout en étant véridique. Le couple Corneille et Racine fait revivre le couple Sophocle et Euripide. Dans la *Poétique*, Aristote explique que Sophocle peint les hommes comme ils devraient être et Euripide tels qu'ils sont²⁰. Le passage d'Aristote est souvent cité et il est même transformé en « bon mot » de Sophocle lui-même par Camerarius, dans l'édition des tragédies de Sophocle de 1568 par Henri Estienne²¹. Le jugement de La Bruyère sur les deux dramaturges, qui informe la tradition critique postérieure, n'en est qu'une transposition²². Mais, fait plus étonnant, la vie elle-même des deux auteurs modernes semble copier celles des deux auteurs antiques. Comme le rappellent les *Anecdotes dramatiques*, « Sophocle avait d'abord souci du mérite naissant d'Euripide. Ils se brouillèrent depuis. Il se fit dans Athènes deux parties pour ces deux poètes. [...] Le temps mit un terme à cette rage »²³. Euripide finit par louer son ancien rival, comme le fera Racine dans son discours de l'Académie. L'analogie n'est pas explicitée dans les *Anecdotes dramatiques*, mais elle l'est dans le dictionnaire de Bayle, que cette analogie trouble²⁴. Ce phénomène est relevé par Victor Fournel, qui l'appelle « analogie de destinée »²⁵, et l'est aussi, sous le nom d'« actualisation biographique », par Ernst Kris et Otto Kurz dans leur essai fameux de 1934, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*²⁶. Les anciennes biographies d'artistes sont une source majeure pour l'histoire de l'art de la Renaissance italienne, mais Kris et Kurz ont montré que ces textes peuvent aussi être lus autrement. Ils ont constaté que, d'une « vie » à l'autre, se retrouvent des anecdotes comme faites sur le même modèle et qui se trouvent souvent déjà dans la « littérature artistique » léguée par l'Antiquité, en particulier dans Pline l'Ancien. La littérature artistique, selon eux, peut être lue comme une légende rendant compte de ce qu'ils appellent l'« énigme de l'artiste » comme phénomène sociologique ».

19 D. de Colonia, *De arte rhetorica [...] editio nova*, Lugduni, apud Andream Perisse, 1744, p. 44 (première édition 1718).

20 Aristote, *Poétique*, chapitre 25, 1460b 32-36.

21 J. Jehasse, *La Renaissance de la critique. L'essor de l'humanisme érudit de 1560 à 1614*, édition complétée, Paris, Champion, 2002, p. 77.

22 La Bruyère, *Les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », 54.

23 Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. II, p. 493.

24 *Dictionnaire* de Bayle, édition de 1740, article « Euripide », note K.

25 V. Fournel, *Curiosités théâtrales*, op. cit., p. 224.

26 E. Kris et O. Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie* [1934], trad. M. Hechter, Paris, Rivages, coll. « Galerie », 1987.

La solution aux problèmes qu'on rencontre lorsqu'on entreprend d'étudier l'anecdote dramatique est donc peut-être de ranger celle-ci avec les mythes, les légendes, les contes ou les histoires drôles, dans ce que le grand folkloriste Arnold Van Gennep a appelé la « littérature mouvante »²⁷. Il est alors possible d'hériter de méthodes bien éprouvées et propres à faciliter la tâche.

58 On peut imaginer qu'il serait possible de dresser, à la manière des travaux initiés par Annti Aarne pour le conte populaire, un inventaire des motifs récurrents et des anecdotes-types. La mise en série permet de lire tel ou tel trait comme un motif. Une des versions de la mort de Molière (fausse, mais peu importe) lui fait vomir du sang alors qu'il est sur scène. On trouve déjà un vomissement de sang sur scène à propos du mime Lauréolus dans la *Vie de Caligula* par Suétone²⁸ (il ne faut pas oublier les vies des grands personnages antiques dans la recherche des sources de l'anecdote dramatique : ces « vies » consacrent souvent une section aux spectacles offerts par le personnage). La constitution d'un répertoire d'anecdotes-types rencontrerait certes les mêmes objections théoriques que celles qu'on a pu faire à la classification Aarne-Thompson des contes-types²⁹. Elle aurait en tout cas l'avantage de mettre en série les variantes et de fixer leur datation. Dans les anecdotes de l'illusion parfaite par exemple, le spectateur trompé qui est un « visionnaire ridicule » dans le roman de Sorel devient plus tard un naïf, un jeune homme de province et du Sud, souvent un grenadier commis à la surveillance du théâtre... Elle permettrait aussi de mettre au jour le mythisme d'anecdotes apparemment insignifiantes. De nombreuses anecdotes racontent comment un comédien ou une comédienne sauve la continuité de la représentation, malgré un incident parfois minime, parfois très grave. Ces anecdotes sont banales, et beaucoup d'entre elles doivent être véridiques : Maria Casarès racontait comment, dans une sorte de transe, elle avait pu aller jusqu'au bout de son rôle alors qu'elle s'était cassé la jambe au cours de la représentation. Leur force se comprend mieux si on les range avec le motif hollywoodien du spectacle qui a le devoir étrange de continuer envers et contre tout : on se rappelle les clowns cachant leur blessure sous le fard après l'accident de train dans le film de Cecil B. DeMille, *Sous le plus grand chapiteau du monde* (1953). Elle se comprend mieux encore si l'on se souvient d'une histoire romaine racontée par Festus. Les armées carthaginoises tentent d'envahir

27 A. Van Gennep, *Manuel de folklore français. Bibliographie*, rééd. Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 520.

28 Suétone, *Vies des douze césars*, « Vie de Caius Caligula », LVII.

29 Voir H.-J. Uther, introduction à l'édition Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 2004, de *The Types of International Folktales*.

Rome pendant les Jeux apollinaires, les Romains s'en vont aux murailles pour les repousser. Le vieux mime Marcus Pomponius maintient la continuité du jeu en dansant pendant la bataille.

Cette démarche exercerait aussi à distinguer avec rigueur des types proches, en s'appuyant seulement sur l'analogie des scénarios et donc sans préjuger de la signification des anecdotes, on l'a vu, par nature ambiguë. Victor Fournel rapproche les anecdotes modernes de l'illusion parfaite de deux anecdotes antiques célèbres, celle de l'apparition des Euménides sur scène dans la dernière pièce de l'*Orestie*, qui provoque l'accouchement des femmes enceintes, et celle de la folie des Abdéritains. Il range ces deux anecdotes antiques dans les « représentations prises au sérieux » parce qu'il ne les distingue pas des « effets produits par la pièce et les acteurs ». Mais elles ne contiennent pas le motif de l'intervention du spectateur dans la représentation qui peut singulariser les anecdotes de l'imitation parfaite ; elles contiennent, en revanche, celui de la réaction physique violente. Il faut donc plutôt ranger les deux anecdotes comme étant du type « effets merveilleux produits sur le public », avec celle que raconte Philostrate dans la *Vie d'Apollonius de Tyane*³⁰, où le public sort du théâtre « comme si un Dieu s'était manifesté ». Ce type rappelle des anecdotes cinématographiques du xx^e siècle, qui sont parfois aussi, comme le remarquait Victor Fournel à propos de certaines anecdotes théâtrales, des « réclames déguisées »³¹. Il se confond avec un type d'anecdotes concernant les effets de la musique, ce qui rappelle que l'interprétation de la *catharsis* dans la *Poétique* s'est faite par recoupement avec ce que dit Aristote de la musique dans le *Politique*³². L'anecdote selon laquelle « on ne sortait de [l]a pièce des *Sept contre Thèbes*, qu'avec la fureur de la guerre dans le sein »³³ est à rapprocher de celle de la chanson composée en mode phrygien pour les noces du duc de Joyeuses et dont l'audition donne subitement à un gentilhomme l'envie de se battre³⁴.

Un répertoire amènerait aussi à mettre en évidence certains types peu signalés comme tels. Il me semble que c'est le cas des anecdotes de la reconnaissance d'une personne réelle, voire de soi-même, dans le personnage. Les anecdotes sur Molière ne contiennent curieusement pas d'anecdote de l'illusion parfaite

30 Philostrate, *Vie d'Apollonius de Tyane*, V, 9.

31 V. Fournel, *Curiosités théâtrales*, op. cit., p. 267, à propos des médicaments prévus pour le spectateur qui se sentirait mal devant les horreurs de *Gabrielle de Vergy*, ce qui nous rappelle la légende hollywoodienne de l'ambulance devant les cinémas où étaient projetés les films dans lesquels Bela Lugosi incarnait Dracula.

32 Aristote, *Politique*, livre VIII, 1340a.

33 Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. II, p. 493.

34 H. Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, Henri Laurens, 1913, p. 85, note 4 (anecdote « souvent citée »).

(pas de spectateur avertissant Orgon du danger qu'il court) ni d'anecdote où Molière se prend pour son personnage. Les évocations de Molière-acteur tournent autour de deux aspects : l'expressivité corporelle et le personnage-miroir. On loue le naturel de Molière mais ce naturel reste étrangement visible. C'est que l'éloge de Molière reprend l'éloge que l'Antiquité faisait des mimes et des danseurs, en tant qu'ils pouvaient donner des modèles à l'orateur. On peut trouver dans les descriptions du jeu de Molière un signe qu'il rompt avec un jeu modelé sur l'*actio* rhétorique³⁵, mais la description la plus célèbre de ce jeu, par Donneau de Visé en 1673, rappelle beaucoup en réalité un texte de Cicéron : la description du jeu de Sannion dans le *De oratore*³⁶. Quant au motif du personnage-miroir, il est bien représenté, et revendiqué par Molière lui-même, qui fait dire à Mlle Molière dans *L'Impromptu* : « Pourquoi fait-il de si méchantes pièces que tout Paris va voir et où il peint si bien les gens que chacun s'y connaît ? ». En 1751, Goldoni fait de Molière un personnage pour lui rendre hommage. Il utilise la vie de Molière par Grimarest, mais ajoute un personnage de dévot hypocrite, Pirlon, qui ne figure pas dans sa source et qui lui permet de développer un schéma de la reconnaissance. La servante de Molière fait semblant d'être sensible au charme de Pirlon pour lui dérober ses habits, que Molière utilise comme costume pour jouer Tartuffe. Appartient au même type l'anecdote selon laquelle Colbert devient l'ennemi de Poisson, car il croit reconnaître dans le costume de l'acteur son propre habit et pense que celui-ci le joue³⁷. Le schéma de la reconnaissance est un schéma de la disjonction, en ce qu'il est agressif pour un tiers et en ce qu'il opère une duplication. Il s'oppose donc parfaitement à celui de l'illusion parfaite comme à celui de l'acteur se prenant pour son personnage, qui se fondent sur des schémas de la conjonction. Une anecdote de la reconnaissance se trouve dans Pline, qui souligne cette duplication en la redoublant : deux consuls se croient joués par deux acteurs jumeaux qui leur ressemblent.

Le motif du personnage-miroir est lié à la définition traditionnelle de la comédie comme *speculum vitae*, mais pas exclusivement : on sait que Chéri-Bibi allant au théâtre s'aperçoit qu'Œdipe est « un type dans son genre ». Le motif se trouve dans un texte qui développe en même temps l'anecdote de l'identification de l'acteur à son rôle, et qui, en outre, suggère des rapprochements avec les êtres

35 S. Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001.

36 Cicéron, *De oratore*, II, 251, LXI. « *Sed ore, vultu, [imitandis moribus,] voce, denique corpore ridetur ipso* » (« Il était tout comédien depuis les pieds jusqu'à la tête ; il semblait qu'il eût plusieurs voix ; tout parlait en lui et d'un pas, d'un sourire, d'un clin d'œil et d'un remuement de tête, il faisait concevoir plus de choses qu'un grand parleur n'aurait pu dire en une heure »).

37 A. Ross Curtis, *Crispin 1^{er} : la vie et l'œuvre de Raymond Poisson, comédien-poète du XVII^e siècle*, Toronto/Paris, University of Toronto Press/Klincksieck, 1972.

mythologiques capables de métamorphoses³⁸, celui de Lucien sur la danse. Le but du danseur est d'obtenir que le spectateur reconnaisse « ses propres sentiments et voie dans le danseur comme un miroir de soi-même, ses passions, ses actions de chaque jour »³⁹. Cela confirme l'intérêt qu'on doit accorder à ce texte. Il est peut-être, comme le traité de Plutarque sur la manière d'expliquer les poètes aux enfants (*De audiendis poetis*), une source négligée de la pensée classique du théâtre. Lucien justifie la dignité de la danse en la rapprochant de la rhétorique (elle représente caractères et passions⁴⁰) et surtout en montrant qu'elle n'est pas seulement agréable mais utile. Cet éloge, qui vise à justifier la danse face aux pratiques plus sérieuses de la tragédie et de la comédie, pourra pourtant servir de source aux défenseurs modernes du théâtre. C'est dans ce texte qu'on trouve la source d'un argument classique bien connu : celui de la légitimité de la représentation de l'amour à condition que l'histoire d'amour finisse mal, ce qui fait de sa représentation non une incitation mais un remède à la passion amoureuse⁴¹. Mais surtout on y trouve la justification de la danse comme remède à la mélancolie⁴², dans un contexte qui donne la clé de ce thème, en l'ancrant non dans la tradition médicale, comme on le fait aujourd'hui généralement, mais dans la philosophie sophistique : Lucien reprend le fameux thème du breuvage d'Hélène, de ce *pharmacon* dont Gorgias avait fait l'image de la puissance de la parole du sophiste. Revenir aux racines des anecdotes, on le voit, ce n'est pas partir à la quête d'une vaine origine, mais sonder le terrain de la mémoire culturelle. L'anecdote peut être ce qu'est l'humble fleur sauvage pour un géologue, qui, grâce à elle, devine la nature et la stratigraphie du sol sur lequel il se promène.

GROUPES DE TRANSFORMATIONS

Une approche typologique est cependant insuffisante face à l'infinie variation. Certaines recherches sur la « littérature mouvante » ont essayé non de dégager des types analogiques au-delà des variations, mais de rendre compte du mécanisme de ces variations mêmes. On sait que Claude Lévi-Strauss a pu montrer dans les

38 Lucien (trad. cit., p. 19) interprète la légende du Protée égyptien (*Odyssée*, IV, 417 ; *Géorgiques*, IV) comme une figure du danseur, « homme habile à imiter et capable de prendre toutes les attitudes et de se métamorphoser en toutes choses » (le danseur pouvait aussi mimer des choses inanimés, comme l'eau). Il cite aussi Empousa, sceptre envoyé par Hécate. Le Morphée des *Métamorphoses* d'Ovide appartient aux personnages de ce type, mais lie en outre métamorphose et sommeil (voir, par exemple, l'épître de l'*Antigone* de Rotrou, qui fonctionne sur cet intertexte).

39 *Ibid.*, p. 79.

40 *Ibid.*, p. 35, p. 47.

41 *Ibid.*, p. 79.

42 *Ibid.*, p. 79.

mythes amérindiens comment, sur une même armature, pouvait se développer, jusqu'à l'épuisement logique, un groupe de transformations. Si l'on cultive une tournure d'esprit structurale, on s'aperçoit que certaines anecdotes dramatiques sont de petits chefs-d'œuvre. L'anecdote prise d'Aulu-Gelle⁴³ et souvent rapportée⁴⁴ de l'acteur Polos qui joue sur scène le deuil d'Électre avec l'urne contenant les cendres de son fils mort est un véritable cristal. Dans le monde ordinaire, le fils vivant disparaît et le père lui survit. Sur scène, le fils réapparaît sous une forme désincarnée et le père disparaît en incarnant le personnage. Polos se transforme en Électre, c'est-à-dire en son parfait contraire : un homme mûr, géniteur, se transforme en une femme jeune qui, l'étymologie de son nom le dit, ne connaît pas l'acte de procréation. Vue ainsi, l'anecdote peut être comparée à d'autres anecdotes qui semblent, à première vue, n'avoir rien de commun, mais qui partagent les mêmes « armatures » ou qui entretiennent avec elles des rapports de transformation, inversion ou « double torsion »⁴⁵. C'est le cas des anecdotes mettant en jeu le retour sur scène d'un objet réel dont on s'était séparé, ou de celles où une mère ou un père assistent à une représentation dans laquelle joue le fils dont ils se sont séparés. Cette dernière situation se trouve dans des anecdotes⁴⁶, mais on sait que c'est aussi celle qui est à la base de *L'illusion comique* de Corneille. Dans l'anecdote de Polos, à l'échec de l'engendrement naturel s'oppose la réussite de l'artifice de l'artiste : à l'inverse, mais sur la même armature, Molière meurt quand il reprend des relations sexuelles, selon Grimarest⁴⁷.

La démarche visant à élaborer des types oppose les anecdotes où l'acteur s'identifie à son personnage et les anecdotes de l'illusion parfaite. Mais ces deux types appartiennent peut-être pourtant au même groupe de transformations. J'ai cherché en vain dans les anecdotes théâtrales antiques un étymon aux anecdotes de l'illusion parfaite. On ne peut trouver cet étymon que dans les légendes de peintres, où le tableau pris pour la réalité donne lieu à des anecdotes nombreuses et pérennes⁴⁸. On ne s'étonnera pas de ce recoupement bien connu

43 Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, VI, 5.

44 Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, *op. cit.*, p. 86 ; Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. II, p. 490. Dans les *Curiosités théâtrales* de V. Fournel, elle ouvre le chapitre sur les « moyens employés par certains acteurs pour se préparer et s'animer » (*op. cit.*, p. 255). Sur la tradition de cette anecdote, voir, dans ce volume même, l'article de G. Navaud.

45 Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 253 et *La Potière jalouse*, Paris, Plon, 1985, p. 79.

46 D'Hannetaire, dans S. Chaouche, *La Scène en contrechamp*, *op. cit.*, n° 64.

47 Grimarest, *Vie de M. de Molière* [1705], dans Molière, *Œuvres*, éd. P.-A. Touchard, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964.

48 E. Kris et O. Kurtz, *L'image de l'artiste*, *op. cit.*, p. 96-101 ; nombreux exemples modernes dans É. Pommier, *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1998.

entre pensée de la peinture et pensée du théâtre⁴⁹. Certains dramaturges antiques (Euripide, Pacuvius) étaient d'ailleurs, selon leur biographie légendaire, aussi peintres. Rotrou met dans son *Saint Genest* des motifs venant de la vie des peintres, par exemple l'exploit qui consiste à tromper même un confrère⁵⁰. Une série d'anecdotes sur Garrick joue sur ce recoupement⁵¹. L'important est plutôt de remarquer le trait qui distingue nettement l'illusion picturale parfaite de l'illusion dramatique parfaite. La première sert à faire triompher le peintre ; le tableau devient vivant. Un des stéréotypes de l'éloge classique du tableau, qui vient d'un vers de Virgile, déjà chéri par les premiers humanistes⁵², est de dire que l'être animé qu'il représente semble respirer. Kris et Kurz ont soutenu la thèse que le groupe d'anecdotes du genre de celle des raisins de Zeuxis remémorait « le pouvoir de l'artiste mythique capable de créer la vie et le mouvement »⁵³. Mais dans les anecdotes concernant le théâtre, l'illusion parfaite s'accompagne d'un danger, souvent d'un risque de mort. Le spectateur ou le partenaire qui prend la fiction pour la réalité blesse ou tue l'acteur, ou bien interrompt la représentation en l'avertissant du danger que ne court que le personnage. En outre, l'agression y prend une valeur inverse de la vie réelle : Mlle Dumesnil frappée par un grenadier qui la prend pour son personnage, Cléopâtre dans *Rodogune*, remercie celui-ci comme lui ayant offert « l'éloge le plus flatteur » possible⁵⁴. Dans des anecdotes où l'acteur s'identifie à son personnage, comme dans l'histoire du danseur de Lucien jouant Ajax ou dans celle d'Ésope jouant Atrée, même danger : l'acteur blesse ou tue un comparse ou un spectateur, en poussant à sa perfection la représentation. Les anecdotes de la reconnaissance de soi-même peuvent aussi finir tragiquement, quand le spectateur répond violemment à l'agression dont il se croit l'objet⁵⁵. Au théâtre, la confusion de la fiction et du réel ne consiste pas à faire paraître plus vivant le personnage. L'identification y est à la représentation ce que la mort est à la vie, c'est-à-dire la fin, aux deux sens du terme, l'aboutissement ultime et en même temps l'inversion. Il n'est pas étonnant qu'on enterre les comédiens dans le costume de leur rôle phare, Gérard Philipe en Rodrigue et Bela Lugosi en Dracula.

49 E. Hénin, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture, de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

50 Rotrou, *Saint Genest*, IV, 7, v. 1274.

51 D'Hannetaire, dans S. Chaouche, *La Scène en contrechamp*, op. cit., n^{os} 17 et 18.

52 M. Baxandall, *Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450* [1971], trad. de l'anglais par M. Brock, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

53 *L'Image de l'artiste*, op. cit., p. 107.

54 D'Hannetaire, dans S. Chaouche, *La Scène en contrechamp*, op. cit., n^o 57 ; Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., p. 346 ; V. Fournel, *Curiosités théâtrales*, op. cit., p. 266-267.

55 D'Hannetaire, dans S. Chaouche, *La Scène en contrechamp*, op. cit., n^o 39.

Les énigmes que nous livrent les anecdotes confrontent le théâtre au mystère du rapport entre la nature et l'artifice, entre le monde ordinaire et l'autre monde, entre les vivants et les morts, rapports si fondamentaux qu'un *topos* comme le théâtre du monde, aussi antique qu'il soit, n'apparaît en comparaison que comme une variante locale. Dans cette perspective, la question de la véracité de l'anecdote est bien sûr sans importance, car 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. On comprend la joie des Romains revenant après la victoire et trouvant le vieux mime qui avait continué à danser : grâce à lui, la ville était sauvée.

POSTFACE

Sophie Marchand

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

INDEX DES PIÈCES

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

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

INDEX NOMINUM
(AUTEURS, ACTEURS, PERSONNAGES)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ulysse 134, 233

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

 Wekwerth (Manfred) 227
 Wright (James) 183

BIBLIOGRAPHIE

SOURCE DES ANECDOTES CITÉES ET RECUEILS

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

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

TEXTES ANCIENS SUR L'ANECDOTE

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

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

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

TEXTES ANCIENS SUR LE THÉÂTRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

THÉORIE DE L'ANECDOTE (OUVRAGES MODERNES)

326

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

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

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
François Lecercle	7

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIES ET FRONTIÈRES DE L'ANECDOTE

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

DEUXIÈME PARTIE

PRATIQUES ET USAGES DE L'ANECDOTE DRAMATIQUE

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

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

TROISIÈME PARTIE

TOPIQUE DE L'ANECDOTE : LES ACTEURS

330

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

QUATRIÈME PARTIE

ÉTUDES DE CAS

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

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

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

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