

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

ANECDOTES DRAMATIQUES

De la Renaissance aux Lumières



ANECDOTES DRAMATIQUES

Dans la même collection

Pitres et pantins.

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

Le Parnasse du théâtre.

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

Le Miel et le Fiel.

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

Le Théâtre de l'expérience.

Contribution à la théorie de la scène
Esa Kirkkopelto

Le Sanctuaire des illusions.

Le théâtre de George Sand
Olivier Bara

Tout pour les yeux.

Littérature et spectacle autour de 1900
Guy Ducrey

Le Goût italien dans la France rocaille.

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

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

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

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

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

Situations avec spectateurs.

Recherches sur la notion de situation
Nicolas Ferrier

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

Anecdotes dramatiques
de la Renaissance aux Lumières



AVANT-PROPOS

François Lecerclé

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

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

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

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

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

8

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

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

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

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

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

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

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

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

QUATRIÈME PARTIE

Études de cas

LES LARMES D’ALEXANDRE DE PHÈRES PROUVENT-ELLES L’UTILITÉ MORALE DU THÉÂTRE ?

Adrien Walfard
Université Paris-Sorbonne

Plutarque, dans la *Vie de Pélopidas*, rapporte une anecdote qui intéressera les théoriciens du théâtre à l’époque moderne. Alexandre, tyran de Phères et ennemi des Thébains, est un prince injuste et cruel. Plutarque l’illustre par une série de faits tirés de sa vie, parmi lesquels celui-ci :

En assistant un jour à une représentation des *Troyennes* d’Euripide, il quitta le théâtre et envoya dire à l’acteur qui était en scène de ne pas se troubler et de ne pas jouer moins bien pour cela, « car, ajoutait-il, si je suis sorti, ce n’est pas par mépris pour toi, mais parce que j’aurais honte [*aiskhunomenos*] devant les citoyens, s’ils me voyaient, moi qui n’ai jamais eu pitié d’aucun de ceux que j’ai fait tuer [*mèdena pôpote...èleèkôs*], pleurer sur les malheurs d’Hécube et d’Andromaque »¹.

La même histoire est rapportée dans le traité *Sur la Fortune d’Alexandre*, du même Plutarque, dans un passage où il est question du sort des beaux-arts sous les bons et les mauvais princes. Il existe, entre les deux versions, de subtiles différences, sur lesquelles je reviendrai :

Alexandre, tyran de Phères [...], regardant un jour jouer un tragédien, prit tellement plaisir au spectacle qu’il se sentit violemment ému de pitié [*empathesteron uph’hèdonès dietethè pros oikton*]. Il se leva d’un bond et quitta le théâtre à grands pas, disant qu’il serait singulier [*deimon*] qu’on vît un homme qui faisait mettre à mort tant de citoyens pleurer sur les malheurs d’Hécube et de Polyxène. Peu s’en fallut qu’il ne fit punir l’acteur pour lui avoir amolli le cœur comme fer au feu².

- 1 Plutarque, *Vie de Pélopidas*, éd. et trad. R. Flacelière et É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1966, § 29.
- 2 Plutarque, *La Fortune ou la Vertu d’Alexandre*, éd. et trad. F. Frazier, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1990, II, 1 (trad. légèrement modifiée). L’anecdote est également mentionnée dans *L’Histoire variée* d’Elie (Varia historia, Leipzig, Teubner, 1974, XIV, 40), mais cette dernière version ne comporte aucune différence significative avec les précédentes.

Cette anecdote retient l'attention des auteurs modernes qui réfléchissent aux pouvoirs du théâtre parce qu'elle est paradoxale à plusieurs titres.

On peut définir un récit comme un énoncé qui fait référence à une suite d'événements passés (parmi lesquels des actions humaines), et qui confère à cette suite d'événements une certaine intelligibilité. Lorsque l'événement est vraisemblable au vu de ce que l'on sait par ailleurs (par exemple, lorsque l'action d'un personnage est une action que l'on peut raisonnablement attendre d'une personne douée du même caractère, jouant le même rôle social, etc., placée dans des circonstances similaires), le récit peut faire l'économie d'une explication particulière. Mais lorsque l'événement est invraisemblable, ou lorsqu'il était tout aussi vraisemblable qu'il advînt ou n'advînt pas, le récit, pour être intelligible, doit fournir des explications supplémentaires (comblent les chaînes causales déficientes). L'explication repose alors sur une ou plusieurs lois générales (physiques, sociales, psychologiques, etc.³). En particulier, pour expliquer une action, le récit énonce (ou présuppose) une loi dont la forme est la suivante :

246

$$\forall x (Q_1 Q_2 \dots Q_n x \wedge Sx) \rightarrow Ax$$

(où x désigne un être humain quelconque, Q_1, Q_2, \dots, Q_n des qualités humaines quelconques, permanentes ou non – traits de caractère, humeurs, rôles sociaux... –, S une situation quelconque, et A une action quelconque).

Revenons à Alexandre de Phères. Le récit rapporte plusieurs événements qui concernent Alexandre : (e_1) il assiste à une tragédie ; (e_2) il est pris de pitié et exprime cette pitié en pleurant ; (e_3) il quitte le théâtre ; (e_4) il envoie un message rassurant à l'acteur (version de *Pélopidas*) ou (e_4') il a une velléité de punir l'acteur (version de la *Fortune d'Alexandre*). On considérera aussi l'ensemble Z des événements de la vie d'Alexandre, postérieurs à son expérience de spectateur, événements qui sont en Grèce de notoriété publique et dont certains sont rapportés dans *Pélopidas*. Notons que e_4 et e_4' appartiennent à Z .

L'événement e_2 est paradoxal : un tyran cruel, habitué à faire souffrir ses sujets, pleure devant une tragédie. Comment se fait-il que des malheurs de théâtre éveillent plus facilement la pitié que des malheurs réels ? Est-ce dû au caractère fictionnel des événements représentés ? Ou bien à d'autres qualités de la représentation théâtrale de la souffrance – par exemple à la force expressive

3 Voir A. C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, notamment le chapitre X. Danto défend une théorie nomologique de l'explication historique, contre ceux qui prétendent que la *compréhension* dans les sciences humaines ne passe pas par la position de lois générales et se distingue en cela de l'*explication* dans les sciences de la nature. Voir aussi G. Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, sur les rapports entre la vraisemblance narrative et l'assertion (ou la présupposition) de lois ou « maximes » du comportement.

du langage dramatique ? La première version de Plutarque est muette sur cette question : elle tient pour évident que le théâtre peut faire pleurer les hommes les plus cruels. Il est vrai que ce texte n'a pas pour objet d'analyser les ressorts des pouvoirs du théâtre. La deuxième version apporte quelques éléments d'explication : si Alexandre s'est laissé émouvoir, c'est qu'il a pris un grand plaisir au spectacle. Cette indication laisse dans l'ombre la nature du plaisir procuré par le théâtre, et le lien entre le plaisir, la pitié et les larmes ; il semble du moins que ce soient certains traits propres à la forme tragique qui ont occasionné cette réaction inattendue d'Alexandre. L'anecdote donne donc une certaine plausibilité à la loi suivante :

$$(i) \quad \forall x \ Tx \rightarrow Px$$

(où x désigne un être humain quelconque, T le fait d'être spectateur d'une tragédie, et P le fait d'éprouver de la pitié⁴). Cette loi devrait s'expliquer par une autre loi, de la forme :

$$(ii) \quad \forall x \forall y \ F_1 F_2 \dots F_n y \rightarrow (\Theta xy \rightarrow Px)$$

(où y désigne un objet de spectacle quelconque, F_1, F_2, \dots, F_n des propriétés quelconques d'un tel objet, et Θ le prédicat à deux arguments *être spectateur de*).

Les deux textes rendent compte de l'action e_3 par une forme de honte ou de pudeur : la honte d'exhiber en public une émotion qui contraste fort avec l'insensibilité habituelle d'Alexandre. Les textes ne disent pas qu'Alexandre a subitement honte de sa cruauté passée, en voyant les souffrances des personnages tragiques : le théâtre ne plonge pas le tyran dans la mauvaise conscience. Ce dont Alexandre a honte, c'est de se montrer à ses sujets en train de pleurer, ce qui suppose qu'il valorise l'impassibilité (l'absence d'émotion ou l'absence de manifestation extérieure d'émotion). L'action e_3 est rendue intelligible par certains traits de caractère d'Alexandre, qui se déduisent facilement de son *ethos* de tyran cruel⁵.

4 Cette conclusion repose sur le raisonnement suivant : (par hypothèse) seule la cruauté peut empêcher quelqu'un d'être ému par une tragédie ; si le cruel Alexandre fut ému par une tragédie, alors (par induction) tout homme cruel est ému par toute tragédie ; donc (par déduction des propositions précédentes) tout homme est ému par toute tragédie. Chez la plupart des théoriciens, ce raisonnement reste implicite, ce qui permet de masquer son caractère non probant.

5 On peut formaliser ainsi le raisonnement :

$$\begin{aligned} & \forall x \ Cx \rightarrow Ix \\ \text{or : } & \forall x \ (Ix \wedge Px) \rightarrow Hx \\ \text{donc : } & \forall x \ (Cx \wedge Px) \rightarrow Hx \end{aligned}$$

(où C désigne la cruauté, I la volonté d'être impassible, et H la honte). Les lois ainsi dégagées sont triviales.

L'action e_4 n'est pas expliquée, mais il est évident qu'elle repose sur une forme de sollicitude à l'égard de l'acteur. L'action e_4 est expliquée (ici même) par la colère envers un acteur qui lui a « amolli » le cœur, et (dans le contexte) par la cruauté d'Alexandre.

Enfin Z comprend des événements z_1, z_2, \dots, z_n , dont certains sont mentionnés et expliqués dans *Pélopidas*. Ce qui paraît certain, c'est que les larmes d'Alexandre au théâtre n'ont eu aucune incidence sur la suite de sa vie. Z comprend notamment des pensées et des actions sanguinaires, qui s'expliquent par la cruauté persistante du tyran. Celle-ci n'a pas tardé à se manifester si l'on en croit la deuxième version, où il manque de punir l'acteur pour l'avoir fait pleurer... Cela peut paraître paradoxal : on aurait pu penser que le spectacle tragique, en éveillant la pitié d'Alexandre, contribuerait à le rendre plus sensible dans la vie réelle aux souffrances d'autrui. Si l'on admet que la sensibilité au malheur d'autrui est un signe ou une forme de bonté morale, on doit constater que :

248

$$(iii) \quad \exists x \quad (Tx \rightarrow Mx)$$

(où M désigne le fait de s'améliorer moralement). Par conséquent :

$$(iv) \quad (\forall x \quad Tx \rightarrow Mx)$$

La question est de savoir pourquoi (iii) et (iv) sont vrais. Ce n'est vraisemblablement pas que le théâtre rende les gens cruels ou empêche qu'ils ne deviennent meilleurs :

$$(v) \quad (\forall x \quad Tx \rightarrow (\neg Mx))$$

Est-ce seulement parce que le théâtre n'a jamais le pouvoir d'améliorer les gens, ce que l'on peut noter ainsi :

$$(vi) \quad \forall x \quad (Tx \rightarrow Mx) ?$$

Ou bien le théâtre porte-t-il certaines personnes à s'amender, mais pas d'autres, ce qui s'écrit :

$$(iii) \quad \exists x \quad (Tx \rightarrow Mx)$$

$$(vii) \quad \exists x \quad Tx \rightarrow Mx ?$$

Dans ce cas, comment expliquer que le théâtre ne produise pas les mêmes effets sur tout le monde ? Est-ce une propriété particulière qui empêche certains hommes de subir l'influence moralisatrice du spectacle ? On aurait alors deux lois ainsi formées :

$$(viii) \quad \forall x \quad Qx \rightarrow (\neg (Tx \rightarrow Mx))$$

$$(ix) \quad \forall x \quad Qx \rightarrow (Tx \rightarrow Mx)$$

(où Q désigne une qualité humaine quelconque). Les propositions (vi) et (vii) sont contradictoires. Comme on le verra, Rousseau penche pour (vi), Sidney pour (vii).

On voit que cette anecdote pose deux problèmes principaux à la théorie du théâtre : premièrement, pourquoi la représentation de malheurs au théâtre éveille-t-elle plus facilement la pitié que des malheurs réels ? deuxièmement, la tragédie peut-elle rendre les spectateurs plus attentifs au bien d'autrui dans la vie réelle ? Cette question relève d'un débat plus général : le théâtre nous rend-il meilleurs ?

Les rapports de l'anecdote à la théorie sont complexes. Les données du récit permettent d'inférer un certain nombre de théorèmes non triviaux, comme (i), (iii) et (iv). Mais elles n'expliquent pas *pourquoi* ces théorèmes sont vrais. Elles ne suffisent pas pour donner une valeur à F_1, F_2, \dots, F_n dans la formule (ii) ; elles nous laissent avec l'alternative « ou bien (vi), ou bien (vii) », sans nous permettre de décider lequel de (vi) et de (vii) est vrai, ni de donner (éventuellement) une valeur à Q dans les formules (viii) et (ix). Pour résoudre tous ces problèmes, il nous faudra recourir à d'autres théorèmes, poétiques (touchant notamment à la poésie dramatique), psychologiques (touchant aux émotions, à l'apprentissage...), éthiques (touchant à la nature du bien moral), etc. Et ces théorèmes devront être établis indépendamment de l'anecdote : ils devront être soit immédiatement évidents, soit démontrés à partir d'autres faits d'expérience.

Dans les textes théoriques où elle est mentionnée entre le xvi^e et le $xviii^e$ siècle, l'anecdote est dotée d'une fonction argumentative. Elle apparaît dans un contexte hautement polémique, qui oppose les apologistes et les détracteurs du théâtre. Les premiers utilisent l'anecdote pour illustrer la puissance pathétique du théâtre et son utilité morale : le théâtre éveille la pitié chez les plus impitoyables, et par là il est susceptible de les rendre durablement meilleurs. Ces auteurs tentent d'expliquer cette efficacité extraordinaire ; et ils sont forcés de rendre compte du fait que, chez Alexandre de Phères, le spectacle n'a pas produit tous les effets escomptés. Quant à Rousseau, pourfendeur du théâtre, il emploie l'anecdote dans un tout autre sens : elle lui sert à montrer que la pitié ressentie au théâtre ne produit jamais aucun effet moral. Il lui faut alors expliquer ce qui distingue la pitié de théâtre de la pitié pour des souffrances réelles, qui joue selon lui un rôle considérable dans l'éducation morale.

*

Dans les apologies du théâtre, l'anecdote sert à prouver deux thèses. Premièrement, le théâtre est extraordinairement émouvant, puisqu'il est capable d'émouvoir les hommes les plus insensibles (thèse de la puissance pathétique du théâtre) ; deuxièmement, le théâtre nous rend meilleurs, puisqu'il éveille des sentiments moraux chez les hommes les plus méchants (thèse de l'utilité morale du théâtre).

Marc-Antoine Muret, dans son *Discours sur l'Énéide* (1579), évoque la puissance pathétique de la poésie (au sens large) indépendamment de tout effet moral. L'éloge de la poésie qui ouvre le discours repose sur l'argument qu'elle donne du plaisir (*delectatio*). Ce plaisir tient d'abord aux réalités admirables dont parle la poésie et à l'harmonie des vers. Mais il tient aussi aux émotions qu'elle éveille en nous, à l'égard d'événements qui nous sont étrangers :

[Les poètes] plaisent aussi [*delectant*] parce qu'ils affectent nos esprits de toutes sortes d'émotions, à propos de choses qui ne nous concernent en rien : de sorte qu'en lisant ou en écoutant un poème, tantôt nous sommes étreints et opprésés par la crainte, tantôt nous sommes soulevés par l'espoir, quelquefois nous nous réjouissons, quelquefois nous pleurons, même sur des événements que nous savons fictifs [*facta*]⁶.

250 L'auteur semble considérer que les émotions éveillées par la poésie sont en elles-mêmes délectables, même quand il s'agit d'émotions pénibles comme l'angoisse, la peur ou la pitié ; mais il n'explique guère ce plaisir paradoxal.

Pour illustrer la puissance pathétique de la poésie, Muret cite deux exemples, dont la juxtaposition est pour le moins inattendue. Il convoque d'abord le témoignage de saint Augustin, qui raconte dans les *Confessions* qu'il était violemment ému, dans sa jeunesse, par les spectacles théâtraux⁷. Muret détourne complètement le sens du récit d'Augustin. Il ne tient pas compte de sa condamnation des spectacles et des passions théâtrales ; bien au contraire, il écrit qu'il était normal qu'un homme aussi saint pleure devant les malheurs des personnages tragiques. C'est pourquoi il cite un deuxième exemple :

Que penser alors du fait que, même chez des hommes sauvages et barbares, qui trouvent leur plaisir dans le carnage et le sang, les poèmes suscitent parfois la pitié [*miserordiam*] et les larmes ? Alexandre, tyran de Phères, était doué, nous le savons, d'un naturel extraordinairement dur, cruel et farouche [...]. Un jour, on jouait devant lui les *Troyennes* d'Euripide, pièce dans laquelle les malheurs des Troyens font l'objet de déplorations très pathétiques [*dolenter admodum deplorantur*]. Cet homme dur et féroce, que rien n'avait jamais pu apitoyer, se sentit pourtant émouvoir par les chants de la poésie. Il se précipita aussitôt hors du théâtre, disant qu'il était indigne que lui, de qui tant de massacres, tant de villes mises à sac, tant de citoyens soumis à des supplices recherchés n'avaient jamais tiré une seule larme, pleure devant les malheurs d'Hécube et d'Andromaque⁸.

6 M.-A. Muret, *Cum explanaturus esset Aeneida Virgillii*, dans *Opera omnia*, Genève, Slatkine reprints, 1971 (fac-similé de l'édition de Leipzig, 1834), t. I, p. 369 (je traduis),

7 Voir saint Augustin, *Confessions*, Paris, Les Belles Lettres, 1933, CUF, livre III, II. 2-4.

8 M.-A. Muret, *Cum explanaturus esset Aeneida Virgillii*, *op. cit.*, p. 369-370.

Muret ne s'interroge nullement pour savoir comment le théâtre peut émouvoir un homme habituellement impitoyable. On en reste au théorème (i). L'argumentation de l'éloge repose sur le raisonnement suivant :

$$(x) \quad \forall x Tx \rightarrow Px \rightarrow Dx$$

(où D désigne le fait d'éprouver du plaisir). Les deux relations d'implication restent inexploitées.

Dans la *Défense de la poésie* de Sir Philip Sidney (1579-1580), la puissance pathétique de la poésie est immédiatement liée à son efficacité morale. Le propos de Sidney est plus apologétique, puisqu'il répond aux accusations d'immoralité dirigées contre la poésie par les puritains anglais, en particulier par Stephen Gosson dans son pamphlet *The School of Abuse* (1579). La stratégie de Sidney consiste à montrer que la poésie conduit à la vertu, qu'elle est un moyen privilégié d'éducation morale et politique, supérieur à la philosophie et à l'histoire. Il avance notamment l'argument suivant : la poésie, au contraire de la philosophie, est capable d'émouvoir, c'est pourquoi elle contribue plus puissamment à notre apprentissage moral :

Qu'il vaille mieux émouvoir qu'enseigner [*that moving is of a higher degree than teaching*], cela peut apparaître au fait que l'émotion est bien près d'être la cause et l'effet de l'enseignement. Car qui veut être instruit, s'il n'est ému par le désir d'être instruit ? Et quel autre bien l'enseignement apporte-t-il (je parle toujours de l'éducation morale), si ce n'est qu'il émeut à accomplir ce qu'il enseigne [*as that it moveth one to do that which it doth teach*] ? Car, comme dit Aristote, ce n'est pas la *gnôsis* mais la *praxis* qui doit en être le fruit. Et que la *praxis* ne puisse exister sans que l'on soit ému à agir, voilà qui n'est pas difficile à concevoir⁹.

À une époque où la plupart des moralistes considèrent que la vertu suppose l'empire de la raison sur les passions, Sidney reconnaît le rôle de l'émotion dans la connaissance et l'action morales : il constate que la moralité n'est pas entièrement rationnelle, mais qu'elle repose sur des affects¹⁰. Il examine ensuite les différents genres poétiques ; l'histoire d'Alexandre de Phères intervient dans le passage sur la tragédie :

9 Ph. Sidney, *A Defence of Poetry*, dans *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 91 (je traduis).

10 D. Kambouchner offre un excellent aperçu sur la théorie classique des « passions » et son progressif abandon à partir du XVIII^e siècle, dans M. Canto-Sperber (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, PUF, 1996, s.v. « Passions ». Pour une réévaluation contemporaine du rôle des émotions – en particulier de la pitié – dans la vie morale, voir M. C. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, et Ch. Tappolet, *Émotions et valeurs*, Paris, PUF, 2000.

À quel point [la tragédie] peut émouvoir, Plutarque en donne un témoignage remarquable à propos de l'abominable tyran Alexandre de Phères : une tragédie, bien faite et bien représentée, tira de ses yeux un grand flot de larmes, alors qu'il avait sans aucune pitié fait tuer un nombre infini d'hommes, dont quelques-uns de son propre sang ; de sorte que cet homme qui n'avait pas honte de commettre des actes qui sont matière à tragédies, ne put résister à la douce violence [*sweet violence*] d'une tragédie. Et si cela n'eut par la suite aucun effet bénéfique sur lui, c'est parce qu'en dépit de lui-même, il se retira pour éviter d'entendre ce qui pouvait amollir son cœur endurci [*that which might mollify his hardened heart*]¹¹.

252

On peut faire sur ce texte plusieurs remarques. Premièrement, Sidney insiste sur le caractère paradoxal de la réaction d'Alexandre : il dresse un parallèle rhétorique entre les crimes d'Alexandre, qui sont « matière à tragédies », et la tragédie qui l'apitoie. Mais – c'est ma deuxième remarque – il explique très mal les causes de cette réaction inattendue. Il indique d'abord que la tragédie était « bien faite et bien représentée » : il y a donc une relation de cause à effet entre la qualité du spectacle et l'émotion suscitée. Il mentionne ensuite la « douce violence » de la tragédie. L'oxymore indique qu'il existe une relation entre la « douceur » du spectacle (le plaisir qu'il procure) et la « violence » qu'il exerce sur le spectateur (sa puissance pathétique). Mais quelle est cette relation ? Est-ce que le spectacle est à la fois pathétique (par les événements qu'il représente) et délectable (par d'autres aspects, par exemple par l'harmonie des vers, la beauté des décors, etc.) ? Ou bien les émotions suscitées par le spectacle sont-elles en elles-mêmes délectables ? Cela nous ramènerait au problème du plaisir des larmes. Quoi qu'il en soit, le texte de Sidney ne répond pas à ces questions. Troisièmement, Sidney se sert de l'anecdote pour prouver l'utilité morale de la poésie ; mais il constate que le spectacle n'eut aucun effet sur le comportement ultérieur d'Alexandre. Il s'efforce alors d'interpréter ce fait, pour annuler son effet perturbateur dans son argumentation. Alexandre, dit-il, « se retira pour éviter d'entendre ce qui pouvait amollir son cœur endurci ». Sidney présuppose que la pitié suscitée par une fiction peut produire des effets dans la vie réelle : elle peut « amollir le cœur », éveiller le sens moral. Pour échapper à cette influence, Alexandre dut quitter le théâtre : une certaine *durée* est donc nécessaire pour que le spectacle produise tous ses effets. Sidney fait aussi référence à la notion chrétienne d'*endurcissement*, indiquant que la méchanceté d'Alexandre était délibérée, que le tyran résistait à toutes les

11 Ph. Sidney, *A Defence of Poetry*, éd. cit., p. 96-97 (je traduis).

influences susceptibles de l'amender¹². C'est par endurcissement qu'Alexandre quitta prématurément le théâtre. On a donc :

$$(viii_{\text{sidney}}) \quad \forall x \text{ Ex} \rightarrow (\text{Tx} \rightarrow \text{Mx})$$

(où E désigne l'endurcissement). Sur les endurcis, la poésie ni aucune parénétiq ue ne peuvent rien. Mais la poésie peut sans doute ramener vers le bien des hommes qui n'auraient pas fait délibérément le choix du mal. Ainsi :

$$(ix_{\text{sidney}}) \quad \forall x \text{ Ex} \rightarrow (\text{Tx} \rightarrow \text{Mx})$$

ou du moins :

$$(xi) \quad \exists x \text{ Ex} \rightarrow (\text{Tx} \rightarrow \text{Mx})$$

Le traitement de l'anecdote et son contexte argumentatif sont moins intéressants chez Scudéry. *L'Apologie du théâtre* (1639) commence par quelques vagues considérations sur l'utilité morale du théâtre ; mais l'essentiel de l'œuvre consiste à montrer (parfois contre toute bonne foi) que le théâtre, les auteurs et les comédiens furent honorés de tout temps, chez tous les peuples de la terre, en particulier dans la Grèce et la Rome antiques. L'anecdote d'Alexandre de Phères intervient dans un passage consacré à la condition du théâtre à Rome. Le sénat condamna parfois le théâtre, parce que de méchants empereurs l'avaient aimé.

On ne savait pas, poursuit Scudéry, qu'aussi bien que la vestale, [la comédie] avait souvent porté le poignard dans le sein de celui qui la voulait violer ; et que par l'objet de la punition des crimes, elle avait souvent imprimé la crainte en l'âme de ces barbares, et enchaîné quelquefois ces bêtes féroces, dont elle ne pouvait pas changer entièrement les cruelles inclinations. C'était sans doute de cette sorte qu'elle agissait auprès de cet Alexandre, tyran de Phères, qui profana le glorieux nom qu'il portait, lorsque par un objet pitoyable, et par des expressions touchantes, elle émut si bien cet homme de roche, jusqu'alors insensible à la pitié, qu'elle le força de pleurer : tant qu'il eut honte de ses larmes, et qu'il pensa faire mourir le comédien qui, par une feinte puissante, avait donné de la compassion à celui qui n'en avait jamais eu, pour tant de douleurs véritables¹³.

Là encore, on doit faire plusieurs remarques. Premièrement, Scudéry n'explique pas mieux que Sidney comment le spectacle tragique put émouvoir un homme

12 Voir M. Viller *et alii* (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, 1932-1995, s. v. « Endurcissement » : ce mot désigne « l'état d'une âme qui, de perméable et de souple qu'elle était, s'est progressivement insensibilisée et raidie vis-à-vis des appels de la conscience, de Dieu ou des autres. Insensibilisée, elle perçoit de moins en moins les invitations de la grâce ; raidie, elle refuse de répondre à celles qu'elle entend encore ».

13 G. de Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, Paris, A. Courbé, 1639, p. 81-82.

aussi insensible. L'image de la vestale suggère un charme propre à la poésie dramatique, une puissance de séduction qui conduit peut-être le spectateur à s'abandonner à des émotions habituellement réprimées. L'auteur fait aussi référence à un « objet pitoyable » et à des « expressions touchantes » mais cela reste bien vague. Il mentionne enfin « l'objet de la punition des crimes », ce qui suggère que l'efficacité morale de la tragédie tient à ce qu'elle fait craindre aux méchants spectateurs d'être punis comme les méchants personnages (conformément au principe de « justice poétique »). Mais cela n'a rien à voir avec la pitié dont il est question dans l'anecdote. Deuxièmement, Scudéry ne se préoccupe nullement du fait que le spectacle n'eut aucun effet durable sur Alexandre. Il accentue même le trait noté dans *Sur la Fortune d'Alexandre* : non seulement le tyran faillit punir le comédien, mais il manqua de le tuer ! Visiblement, Scudéry ne se soucie pas de proposer une interprétation complète et cohérente de l'anecdote : elle lui sert seulement à ajouter un élément de preuve supplémentaire à l'accumulation d'arguments disparates qui constitue son apologie.

Les apologistes du théâtre se servent donc de l'anecdote d'Alexandre de Phères pour illustrer la puissance pathétique du théâtre et son utilité morale. Mais ils expliquent très mal pourquoi le théâtre est doué de cette puissance pathétique extraordinaire ; ils explorent assez superficiellement les rapports entre les émotions des spectateurs et leur progrès moral ; et tous ne rendent pas compte des résistances que l'anecdote oppose à la thèse de l'utilité morale du théâtre. Rousseau n'aura aucun mal à réfuter ces interprétations trop optimistes.

L'anecdote d'Alexandre de Phères apparaît vers le début de la *Lettre à D'Alembert* (1758), au moment où Rousseau traite en général de la question de l'utilité morale du théâtre, avant d'en venir au cas de Genève. Après avoir abordé plusieurs points controversés, il cite l'argument courant selon lequel la tragédie éveillerait la pitié du spectateur, et contribuerait ainsi à son perfectionnement moral. Voici comment il y répond :

J'entends dire que la tragédie mène à la pitié par la terreur ; mais quelle est cette pitié ? Une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite ; un reste de sentiment naturel étouffé bientôt par les passions ; une pitié stérile, qui se repaît de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité. Ainsi pleurait le sanguinaire Sylla au récit des maux qu'il n'avait pas faits lui-même. Ainsi se cachait le tyran de Phères au Spectacle, de peur qu'on ne le vît gémir avec Andromaque et Priam, tandis qu'il écoutait sans émotion les cris de tant d'infortunés qu'on égorgeait tous les jours par ses ordres.

Si selon la remarque de Diogène Laërce, le cœur s'attendrit plus volontiers à des maux feints qu'à des maux véritables ; si les imitations du théâtre nous arrachent quelquefois plus de pleurs que ne ferait la présence même des objets imités ; c'est moins, comme le pense l'Abbé du Bos, parce que les émotions sont plus faibles et ne vont pas jusqu'à la douleur, que parce qu'elles sont pures et sans mélange d'inquiétude pour nous-mêmes. En donnant des pleurs à ces fictions, nous avons satisfait à tous les droits de l'humanité, sans avoir plus rien à mettre du nôtre ; au lieu que les infortunés en personne exigeraient de nous des soins, des soulagements, des consolations, des travaux qui pourraient nous associer à leurs peines, qui coûteraient du moins à notre indolence, et dont nous sommes bien aises d'être exemptés. On dirait que notre cœur se resserre, de peur de s'attendrir à nos dépens¹⁴.

L'anecdote d'Alexandre de Phères sert l'argumentation de Rousseau parce qu'elle illustre, mieux qu'aucune autre, le fait que la pitié de théâtre est une « pitié stérile » qui « n'a jamais produit le moindre acte d'humanité ». Alexandre est la caricature du spectateur ordinaire, cet homme qui va pleurer au théâtre devant des malheurs de fiction, tout en restant sourd dans la vie réelle aux souffrances des malheureux.

Cette interprétation de l'anecdote est donc étroitement dépendante de l'analyse de la pitié tragique développée par Rousseau. Pour comprendre celle-ci, il faut la situer dans le contexte des écrits moraux et pédagogiques du philosophe, et essayer d'appréhender un paradoxe : tandis qu'ailleurs il accorde un grand rôle à la pitié dans la vie morale, dans la *Lettre*, il nie que la pitié tragique puisse susciter un quelconque progrès moral.

La pitié joue d'après Rousseau un rôle décisif dans le développement moral de l'homme, aussi bien au plan phylogénétique qu'au plan ontogénétique. Dans la première partie du *Discours sur l'origine de l'inégalité*, où Rousseau dresse le tableau de l'homme dans l'état de nature, la pitié apparaît comme un sentiment naturel qui précède toute réflexion, et tempère les effets de l'amour de soi. Cette pitié naturelle, écrit Rousseau, est une « répugnance innée à voir souffrir son semblable », que les animaux mêmes semblent éprouver. Ce « sentiment obscur et vif » suppose une forme d'identification imaginaire du spectateur à l'individu souffrant, mais précède le plein développement de l'imagination et l'apparition de la faculté de se comparer à autrui. C'est de la pitié naturelle que découlent toutes les vertus sociales : elle est le premier sentiment qui ouvre

¹⁴ J.-J. Rousseau, *Lettre à D'Alembert* (1758), dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. V, 1995, p. 23.

l'homme sauvage à autrui, qui lui fait attacher de l'importance au sort des autres aussi bien qu'au sien propre¹⁵.

La pitié joue aussi un rôle dans l'éducation morale des individus à l'époque contemporaine, comme il apparaît au livre IV de l'*Émile*. Rousseau écrit que « c'est la faiblesse de l'homme qui le rend sociable : ce sont nos misères communes qui portent nos cœurs à l'humanité ». Il prévoit donc de mettre Émile au contact des malheureux, afin qu'il sente leurs souffrances et reconnaisse ne pas être exempt des misères de la condition humaine. Le développement du sens de la justice, d'une moralité adulte et rationnelle, suppose de généraliser la pitié, d'étendre à tout le genre humain le souci du bien d'autrui que la pitié éveille en nous à l'égard d'un individu particulier¹⁶.

256

Comment se fait-il donc que Rousseau disqualifie la pitié tragique, comme moralement inefficace ? C'est que la pitié n'a de sens, dans son système moral, que si elle s'oppose à l'amour de soi et à l'amour-propre. Comme le dit le second *Discours*, la pitié est un principe « qui, ayant été donné à l'homme pour adoucir, en certaines circonstances, la férocité de son amour-propre, ou le désir de se conserver avant la naissance de cet amour, tempère l'ardeur qu'il a pour son bien-être¹⁷ ». La pitié nous intéresse au sort d'autrui, quand le désir de conservation ou l'amour-propre dérégulé nous portent à laisser souffrir, voire à faire souffrir autrui. La pitié est féconde, elle produit un progrès moral, si et seulement si elle nous conduit à discipliner nos tendances égoïstes.

Or, au théâtre, ni l'amour de soi ni l'amour-propre du spectateur ne sont en jeu : les événements représentés ne le concernent en rien, il n'a aucun intérêt à ce qu'un des personnages l'emporte plutôt qu'un autre, et il ne peut nullement intervenir dans le cours des événements. Dans le passage cité de la *Lettre*, il est seulement question de l'impossibilité pour le spectateur d'intervenir. Secourir des malheureux dans la vie réelle suppose des peines ou des privations ; or le spectateur de théâtre sait qu'il en est nécessairement exempt : il peut donc se laisser aller à la pitié sans contrarier aucunement son égoïsme, et plus spécifiquement son « indolence ».

On peut généraliser le propos, et envisager d'autres tendances égoïstes qui contrarient habituellement la pitié naturelle, mais qui au théâtre sont mises

15 Voir J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, 1964, p. 154-157. Voir aussi l'*Essai sur l'origine des langues*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. V, chap. IX, p. 395-396. Sur la pitié chez Rousseau, et les hésitations, d'une œuvre à l'autre, au sujet du rôle de l'imagination et de la réflexion dans la pitié, voir la note de J. Starobinski au *Discours*, éd. cit., p. 1330 ; V. Goldschmidt, *Anthropologie et Politique. Les principes du système de Rousseau*, Paris, Vrin, 1974, p. 331-356 ; et J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 243-272.

16 Voir Rousseau, *Émile*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, 1969, p. 503-510.

17 Voir *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, éd. cit., p. 154.

hors-jeu. Un peu plus haut dans la *Lettre*, Rousseau réfute l'idée courante selon laquelle le théâtre rendrait la vertu aimable et le vice odieux, car le spectateur, selon lui, a déjà naturellement ces sentiments. Ce qui importe, c'est d'apprendre à agir en accord avec ces principes ; mais le théâtre ne contribue en rien à cet apprentissage. Le spectateur, étranger à l'action, prend volontiers le parti de la vertu et de la justice ; mais quand son propre intérêt est en jeu, l'homme oublie ces beaux principes et se range au parti le plus avantageux¹⁸. Appliquons cette réflexion au cas de la pitié : le spectateur est naturellement pris de pitié devant des malheurs injustes qui ne l'avantagent pas ; mais dans la vie réelle, le malheur des autres peut contribuer à notre bonheur, soit indirectement (s'il ôte un obstacle qui nous contrariait), soit directement (si nous prenons plaisir à voir souffrir certaines personnes). Ce n'est donc pas seulement la résistance de l'indolence qui est levée au théâtre, mais plus généralement la résistance des tendances égoïstes, recouvertes chez Rousseau par les notions d'amour de soi et d'amour-propre. Cela explique mieux le cas d'Alexandre : si dans la vie réelle le tyran de Phèbes n'écoutait pas les cris de ses victimes, ce n'était sans doute pas par « indolence », mais parce que leur supplice était le moyen d'asseoir son pouvoir ou de satisfaire sa haine.

Ainsi le spectateur peut-il s'abandonner à la pitié, puisqu'elle ne contrarie en rien ses tendances égoïstes ; pour la même raison, la pitié tragique ne suscite aucun progrès moral. Rousseau résout d'un seul mouvement le problème de la puissance pathétique du théâtre (qu'il reconnaît) et celui de son efficacité morale (qu'il récuse). On a donc :

$$(i) \quad \forall x \, T x \rightarrow P x$$

que l'on doit reformuler de la manière suivante :

$$(xii) \quad \forall x \, T x \rightarrow P_{\vartheta} x$$

(où P_{ϑ} désigne le fait d'éprouver de la pitié dans les conditions du théâtre). Or :

$$(xiii) \quad \forall x \, (P_{\vartheta} x \rightarrow M x)$$

D'où l'on conclut¹⁹ le théorème (vi) :

$$(vi) \quad \forall x \, (T x \rightarrow M x)$$

Reste un détail à élucider. Le cœur, écrit Rousseau, s'attendrit « plus volontiers » à des maux feints qu'à des maux véritables. L'expression est équivoque : elle peut

¹⁸ *Lettre à D'Alembert*, éd. cit., p. 21-23.

¹⁹ Si, du moins, pour les besoins de la discussion, on considère la pitié comme le seul moyen par lequel la tragédie pourrait rendre les spectateurs meilleurs, autrement dit si l'on admet :

$$\forall x \, (P_{\vartheta} x \rightarrow M x) \vee \vee (T x \rightarrow M x)$$

signifier « plus facilement », mais aussi « avec plus de plaisir ». Et c'est bien la question du *plaisir* des larmes qui est subrepticement introduite ici, comme le montre la référence à Du Bos. La situation théâtrale ne fait pas que rendre inopérantes les forces psychiques qui conduisent normalement à réprimer la pitié ; elle fait que la pitié devient *délectable*, ou *plus délectable*.

Attardons-nous un peu sur les rapports entre la théorie des émotions théâtrales chez Rousseau, et la théorie de Du Bos. Pour ce dernier, on le sait, toutes les passions procurent naturellement du plaisir, parce qu'elles remédient à l'ennui. Les hommes sont donc à l'affût d'expériences et de spectacles propres à susciter leurs passions ; Du Bos s'appesantit sur le cas des supplices, qui attirent les foules en quête d'émotions fortes. Mais ces spectacles réels et atroces font sur l'âme du spectateur une impression trop vive et trop durable, qui le tourmente longtemps après l'événement : c'est pourquoi il fallut inventer des formes de divertissement propres à éveiller les passions tout en évitant ces suites indésirables. C'est le rôle de l'art, qui éveille en nous des « copies de passions » en imitant les objets qui, dans la vie réelle, susciteraient nos passions. La seule différence entre une passion véritable et une « copie de passion » est une différence d'intensité : l'objet imité ne fait pas une impression aussi profonde que l'objet réel, parce qu'il n'affecte que l'âme sensitive, et non pas la raison, qui ne se laisse pas illusionner par l'imitation²⁰.

258

La théorie de Du Bos est tout sauf limpide. On peut distinguer deux problèmes. Le premier tient aux rapports entre émotion et imitation (disons : entre émotion et fiction). Du Bos adopte une position intermédiaire et ambiguë, entre la thèse selon laquelle la conscience de la fiction empêche l'émotion et la thèse contradictoire : selon lui la conscience de la fiction diminue l'intensité des émotions. Il faudrait expliquer mieux qu'il ne fait ce que signifie cette diminution d'intensité, et comment un facteur cognitif (la conscience de la fiction) peut avoir cet effet quantitatif sur l'intensité des émotions. Le deuxième problème tient aux rapports entre émotion et plaisir. On ne comprend pas bien la distinction qu'établit Du Bos entre le plaisir propre à toute passion en tant que telle, et les « retours fâcheux » que certaines passions produisent : est-ce la mauvaise conscience d'avoir pris plaisir au malheur des autres qui tourmente le spectateur d'un supplice ? Ou bien les passions suscitées par un tel spectacle (comme la pitié ou l'horreur) ont-elles en elles-mêmes quelque chose de pénible ? Du Bos semble distinguer entre le caractère général de l'émotion, mouvement psychique délectable qui tire notre esprit d'un état de

20 Voir Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Éditions de l'ENSBA, 1993, Première partie, sections 1-3. Voir A. Lombard, *L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne*, Paris, Hachette, 1913.

langueur, et les particularités de certaines émotions, qui peuvent être pénibles. On croit comprendre que la différence est plutôt quantitative que qualitative : les émotions sont délectables lorsque leur intensité ne dépasse pas un certain seuil. Mais aucun argument ne vient étayer cette thèse.

Rousseau résout à sa manière ces deux problèmes. Premièrement, il conteste que les émotions théâtrales soient plus faibles que les émotions devant des faits réels : on voit (dit-il) des spectateurs de théâtre tellement émus qu'ils en sont incommodés²¹. La conscience de la fiction ne change rien à l'intensité des émotions. Deuxièmement, Rousseau explique différemment le plaisir des larmes. Il ne considère pas que la pitié soit une émotion pénible ni qu'elle ait par elle-même des « retours fâcheux ». La seule chose qui importune l'homme pris de pitié, c'est la contrariété entre son souci du bien d'autrui et son égoïsme ; mais lorsque l'égoïsme n'est plus en jeu, la pitié n'a plus rien de douloureux. Au contraire, Rousseau suggère que c'est une émotion naturellement voluptueuse. Le plaisir qu'elle procure ne tient pas (comme chez Du Bos) au pur fait psychique de l'émotion, mais à la satisfaction morale que ressent l'homme qui s'apitoie²². Alors que Du Bos parle d'un plaisir des émotions en général, Rousseau décrit un plaisir propre à la pitié, qui tient à un sentiment intérieur de contentement de soi.

La pitié du spectateur de tragédie est donc disqualifiée par Rousseau comme moralement inefficace, parce qu'elle est indépendante de toute pratique active des vertus : le spectateur pris de pitié ne fait que jouir d'un sentiment intérieur de bonne conscience, sans avoir aucunement à vaincre son égoïsme. La pitié théâtrale ne nous apprend pas à avoir de la compassion pour des malheureux réels, ni à agir en conséquence, ce que l'anecdote d'Alexandre de Phères illustre excellemment. Mais l'hostilité de Rousseau à l'égard du théâtre et le cadre argumentatif de la *Lettre* le conduisent peut-être à forcer un peu ses arguments. Dans d'autres textes, en particulier dans l'*Émile*, il accorde un rôle plus positif aux représentations et à la position de spectateur dans le développement moral. À partir des arguments de Rousseau dans ces textes, il serait peut-être possible de développer une théorie positive de la fonction du théâtre et des émotions théâtrales dans l'éducation morale. Mais il faudrait alors réinterpréter l'anecdote d'Alexandre de Phères, car le cadre théorique qui lui donne sens dans la *Lettre* s'effondrerait...

Au terme de ce parcours, on constate qu'une même anecdote est susceptible de recevoir des interprétations très diverses, qui dépendent de théories opposées

²¹ Voir la note de Rousseau *ad. loc.*, *Lettre à D'Alembert*, éd. cit., p. 23.

²² Voir *ibid.*, p. 23-24.

sur la nature des émotions théâtrales, leurs causes et leurs effets. Résumons les deux interprétations les plus cohérentes et les plus complètes : selon Sidney, le théâtre, par certaines de ses qualités (excellence de la représentation, « douce violence », etc.), est particulièrement apte à susciter les passions ; l'expérience de la pitié, au théâtre comme ailleurs, contribue au perfectionnement moral ; mais les méchants endurcis répriment ce sentiment et annulent ainsi l'influence bénéfique du théâtre. Selon Rousseau, le spectateur n'a aucun intérêt au théâtre à réprimer un sentiment naturel de pitié, ce qui explique d'une part que l'on y pleure « plus volontiers » que dans la vie réelle, d'autre part que la pitié ressentie au théâtre soit incapable de produire un quelconque progrès moral. L'interprétation de Rousseau est plus économique : elle n'a pas besoin de postuler un endurcissement spécial d'Alexandre pour expliquer qu'il n'ait pas été amendé par le spectacle.

260

On voit que l'anecdote, à elle seule, ne suffit à prouver aucune thèse forte. Elle donne certes une certaine plausibilité à la thèse (i), selon laquelle la tragédie éveille nécessairement la pitié. Mais elle n'explique pas cette relation : pour en rendre compte, il faut une théorie du pathétique théâtral. Elle ne prouve ni la thèse (vi) (à savoir, que la tragédie est toujours dénuée d'effet moralisant), ni la thèse contradictoire (vii) (à savoir, que la tragédie a quelquefois une influence morale bénéfique). Pour décider entre les deux, il faut une théorie des émotions théâtrales et une théorie de l'apprentissage moral. Bref, l'anecdote constitue moins une *preuve* pour une théorie qu'une incitation à construire et à étayer par ailleurs des théories qui permettent de l'interpréter : un aiguillon pour la pensée.

POSTFACE

Sophie Marchand

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les anecdotes développent une approche « incarnée » du théâtre. C'est à partir du moment où elles fleurissent et sont publiées de manière autonome que l'histoire du théâtre s'enrichit de données généralement exclues auparavant ; l'histoire matérielle des spectacles, notamment, fait une entrée en force dans les synthèses historiques, de même que l'art de l'acteur. Cette approche se déploie en marge du modèle aristotélicien, 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 aristotélicienne, 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
- Œdipe* 60, 233, 242
- Oligny (Mille d') 167
- Olivet (abbé d') 299
- Orbecche* 103

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

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

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

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

Ulysse 134, 233

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

 Wekwerth (Manfred) 227
 Wright (James) 183

BIBLIOGRAPHIE

SOURCE DES ANECDOTES CITÉES ET RECUEILS

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

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

TEXTES ANCIENS SUR L'ANECDOTE

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

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

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

TEXTES ANCIENS SUR LE THÉÂTRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

THÉORIE DE L'ANECDOTE (OUVRAGES MODERNES)

326

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

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

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
François Lecercle	7

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIES ET FRONTIÈRES DE L'ANECDOTE

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

DEUXIÈME PARTIE

PRATIQUES ET USAGES DE L'ANECDOTE DRAMATIQUE

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

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

TROISIÈME PARTIE

TOPIQUE DE L'ANECDOTE : LES ACTEURS

330

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

QUATRIÈME PARTIE

ÉTUDES DE CAS

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

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

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

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