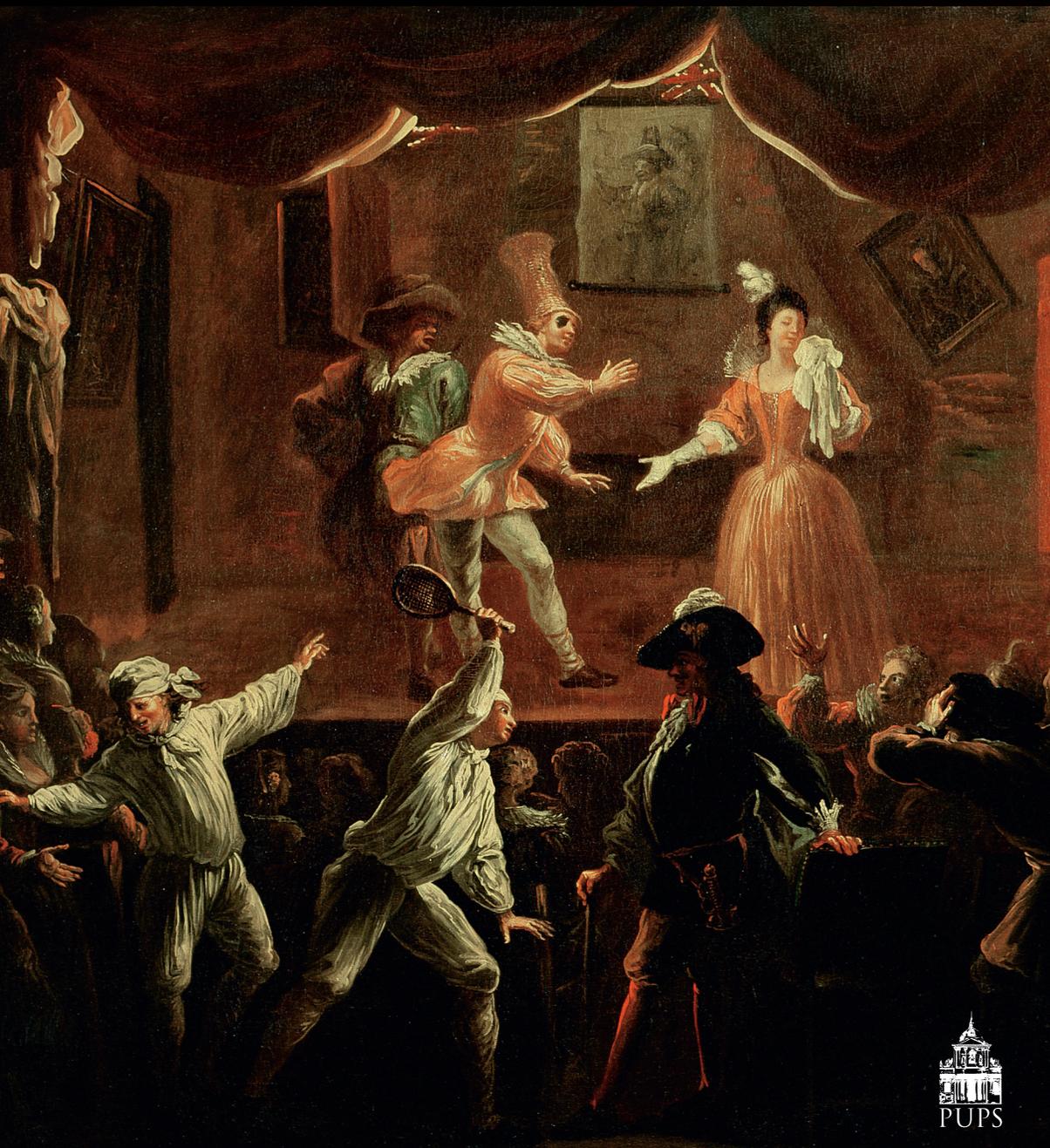


François Lecercle, Sophie Marchand & Zoé Schweitzer (dir.)

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

L'ANECDOTE DE SAINT GENEST : POUR UNE HAGIOGRAPHIE DU THÉÂTRE

Enrica Zanin

Fondation Humboldt / Université de Göttingen

La légende de saint Genest, comédien et martyr, a une large diffusion au xvii^e siècle, en Italie, France et Espagne. Le récit de la vie du saint apparaît d'abord dans les martyrologes et a un emploi plus exemplaire qu'anecdotique : il appartient au genre hagiographique et sert l'édification morale des fidèles. Le récit saisissant de la conversion du comédien est au service de l'enseignement moralisateur. Mais à partir des années 1630, le martyr de saint Genest apparaît aussi dans des traités de théâtre et comme fable dramatique, dans un emploi profane qui sert moins l'exemplarité que l'illustration du théâtre. Le récit s'apparente ainsi aux anecdotes sur les acteurs, qui connaîtront un large succès au xviii^e siècle¹. Le martyr de saint Genest permet d'analyser la crise du récit exemplaire², qui décline tout au long du xvii^e siècle, et l'essor de l'anecdote³, terme qui fait son apparition à la fin du siècle⁴. Si l'*exemplum* présente une morale explicite et subordonne le fait particulier qu'il relate à l'expression générale d'une leçon, l'anecdote⁵ présente en revanche le triomphe

275

QUATRIÈME PARTIE
Études de cas

- 1 Voir Nicole Koza-Thibault, *Entre le roman et l'histoire : l'esthétique de l'anecdote au xviii^e siècle*, thèse de doctorat Lille III, 1986 et Sabine Chaouche, *La Scène en contrechamp. Anecdotes françaises et traditions de jeu au siècle des Lumières*, Paris, Champion, 2005.
- 2 Comme rapporté par Flavio Luoni dans son article « Récit, exemple, dialogue » : « Vers la moitié du xvi^e siècle, le sentiment d'aversion des milieux officiels à l'égard de l'*exemplum* les amena à entreprendre des actions précises. On enregistre qu'au concile de Sens de 1528 et au premier concile de Milan de 1565 des mesures furent prises contre ce récit dangereux » (*Poétique*, n° 74, avril 1988, p. 214).
- 3 « D'un point de vue historique, le déclin de l'*exemplum* semble coïncider avec l'avènement de l'anecdote ou de la nouvelle, c'est-à-dire avec l'avènement de l'événement désormais dépourvu de portée exemplaire » (Marie-Pascale Huglo, *Métamorphoses de l'insignifiant*, Montréal, Balzac-le Griot, 1997, p. 126).
- 4 Le terme est présent dans le *Dictionnaire universel de Furetière* de 1690 et dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie* de 1694. Il est attesté avant 1654 sous forme adjectivale chez Guez de Balzac, comme l'indique Dany Hadjadj dans « L'anecdote au péril des dictionnaires », dans *L'Anecdote*, actes du colloque de Clermont-Ferrand (1988), dir. A. Montandon, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres et sciences humaines de l'université Blaise-Pascal, 1990, p. 5.
- 5 Pour une définition générale de l'anecdote, je renvoie à Hans Peter Neureuter : « La facticité en même temps que la représentativité d'un petit événement apparaissent comme les traits

du particulier et de l'implicite sur le général et l'édification. C'est cette inversion progressive qu'investit le martyr de saint Genest, sans que la tension entre *exemplum* et anecdote soit jamais abolie. Le martyr de saint Genest est un récit ambigu, ayant un double ancrage générique : d'un côté, il appartient à l'écriture hagiographique et sert l'*exemplum* moral ; de l'autre, il apparaît dans les textes profanes parmi les anecdotes sur les acteurs⁶.

C'est cette ambiguïté foncière que nous entendons analyser, en considérant d'abord l'emploi moralisateur du récit, pour ensuite envisager son utilisation dans les traités qui présentent une apologétique du théâtre et plus subrepticement une défense de l'illusion dramatique, qui n'atteint pourtant pas la théorie, mais reste confinée dans l'espace léger et officieux de l'anecdote : il s'agira enfin d'expliquer ce silence théorique, qui laisse en puissance une possible sanctification de la *mimèsis* théâtrale.

276

Avant d'analyser les implicites théoriques de l'anecdote, il convient d'en présenter rapidement les sources et la formalisation. Le récit du martyr de saint Genest apparaît dès le v^e siècle dans le martyrologe syrien, dans le calendrier carthaginois et dans le martyrologe attribué à saint Jérôme, qui constituent les principales sources des martyrologes médiévaux⁷. Le nom du saint y est parfois associé à celui d'autres saints comédiens : Ardalion, Gelase, Glaucus, Porphyre et Philémon. Le martyr de Genest figure dans le calendrier romain du viii^e siècle à la date du 25 août. La légende du saint est donc connue dès le v^e siècle : au Moyen Âge, elle apparaît sporadiquement dans les traités de théologie et fournit la trame d'un mystère⁸. Mais c'est à la diffusion du *Flos sanctorum* du père Ribadeneira, paru en deux volumes en 1599 et 1601, qu'elle doit son succès à l'époque moderne. Le père jésuite rédige ses vies de saints à partir des *Vitae sanctorum* de Surius (parues entre 1570 et 1577) et des recherches des bollandistes. Son ouvrage connaît un large succès et il est traduit en français par René Gautier.

caractéristiques décisifs du type de l'anecdote. La brièveté de l'exposition en découle. La réflexion qu'elle provoque ne constitue pas, il est vrai, un critère morphologique primaire, mais elle atteste que la forme s'accomplit et se conserve en elle-même de manière autonome » (« Zur Theorie der Anekdote », *Jahrbuch des freien Hochstifts*, Tübingen, Niemeyer, 1973, p. 460, traduit dans Marie-Pascale Huglo, *Métamorphoses de l'insignifiant*, *op. cit.*, p. 16).

6 La conversion de saint Genest est citée parmi les *Curiosités théâtrales anciennes et modernes* de Victor Fournel, Paris, Garnier, nouv. éd. 1878, au chapitre V, « Comédiens canonisés », p. 347.

7 L'origine de la légende du saint a été traitée par Bertha von de Lage *Studien zur Genesislegende*, Berlin, Gaertners Verlagsbuchhandlung, 1898-1899.

8 *L'Ystoire et la Vie du glorieux corps Saint Genis à XLIII personages*, anonyme, éd. W. Mostert et E. Stengel, Marburg, Elwertsche Verlagsbuchhandlung, 1895.

Le récit de la vie de saint Genest apparaît, comme dans le calendrier romain, en date du 25 août. Genest est un comédien « grand ennemy des Chrestiens »⁹ qui, pour complaire à l'empereur Dioclétien, veut parodier le baptême chrétien. À Rome, en présence de l'empereur, il joue le malade et dit qu'il veut se purger, c'est-à-dire se faire baptiser. Deux de ses compagnons, déguisés en exorciste et en prêtre, le baptisent en suscitant le rire et la moquerie de l'assistance. Mais « au mesme temps qu'ils se mocquoient de Jesus-Christ, [la grâce divine] toucha le cœur de Genest, et l'éclaira d'un rayon de sa lumiere ; luy changeant sa volonté ; en sorte qu'il desiroit non plus en se moquant, mais à bon escient, de se faire Chrestien et de recevoir le Baptême »¹⁰. Genest monte sur un pupitre et raconte comment il a été converti, bien qu'il ait toujours détesté les chrétiens, au point de quitter sa famille et son pays pour ne pas vivre parmi eux. Pendant qu'il simule le baptême, il voit une main qui descend du ciel et des anges qui portent un livre avec ses péchés. Les anges lui disent : « Vous serez purgé de ces pechez par l'eau dont vous desirez estre maintenant lavé si vous le desirez de bon cœur »¹¹, le comédien acquiesce et, pendant que l'eau coule sur sa tête, ses péchés s'effacent du livre. Les anges l'exhortent à conserver la pureté reçue. Genest dit qu'après avoir amusé les hommes, il désire maintenant amuser les anges, et c'est pour cette raison qu'il confesse la foi chrétienne. L'empereur, en entendant ces mots, le fait torturer, mais le comédien supporte toutes sortes de cruautés sans fléchir, jusqu'à ce qu'on lui coupe la tête, le 25 août de l'an 303, comme il est rapporté dans le martyrologe romain.

Ce récit du martyr du saint est à l'origine d'un bon nombre de pièces jouées dans les collèges jésuites¹², de trois comédies espagnoles, dont la plus connue est *El Fingido verdadero* de Lope de Vega¹³, de deux pièces italiennes¹⁴, et de deux

9 Pedro de Ribadeneira, *Les Fleurs des vies des saints* [1640], trad. R. Gautier, Paris, la Compagnie des imprimeurs, 1675, t. II, p. 187.

10 *Ibid.* p. 188.

11 *Ibid.*

12 Dans la préface de *L'illustre Comédien* de Desfontaines, dans *Tragédies hagiographiques*, Paris, Société des textes français modernes, 2005, Claude Bourqui et Simone de Reyff en mentionnent sept, p. 388-389.

13 La pièce de Lope apparaît dès 1618 dans *El Peregrino*, avec le titre *El Mejor Representante*, et sera ensuite recueillie avec le titre de *El Fingido verdadero* dans *Décima sexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620. Les autres pièces qui s'inspirent du même sujet sont celles de Jerónimo de Cáncer, Pedro Rosete Niño, Antonio Martínez, *El Mejor Representante, San Ginés, Parte XXIX de comedias nuevas*, Madrid, Ioseph Fernandez de Buendia for Manuel Melendez, 1686 ; Francisco Antonio de Ripoll y Fernández de Urueña, *Comedia nueva Ingenio y Representante, San Ginés y L. Claudio*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1741.

14 Michele Stanchi, *San Ginesio*, Roma, Francesco Tizzoni, 1687 ; anonyme, *San Genesio martire*, Valenciennes, Henry, 1610 (introuvable). Bertha von der Lage répertorie aussi deux versions narratives de l'histoire du saint : S. Draghetta, *Vita di S. Genesio e martirio*, Milano,

pièces françaises, qui ont été concurrentes sur la scène parisienne : *L'Illustre Comédien* de Desfontaines (1645) et *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou (1647)¹⁵.

Les adaptations de ce récit, en particulier la tragédie de Rotrou, ont fait l'objet de nombreuses études, qui analysent notamment l'enchâssement métathéâtral d'une pièce à l'intérieur de la pièce cadre¹⁶. L'analyse des anecdotes tirées du récit du martyr de saint Genest permet d'écarter la question du théâtre dans le théâtre et d'aborder d'autres aspects de la légende du saint, en particulier la tension entre son origine hagiographique et son emploi dans les traités dramatiques.

SAINT GENEST ET L'APOLOGIE DE LA GRÂCE

278

Le martyr de saint Genest fait l'objet de récits moralisateurs, issus des martyrologes et des vies des saints pour faire l'apologie de la grâce qui se manifeste dans les lieux les plus sordides. C'est ainsi que Camus, dans sa nouvelle *La Comédienne convertie*, donne à la conversion de Genest une valeur exemplaire. Avant de raconter l'histoire de la Balthasara, comédienne espagnole qui se convertit et renonce à monter sur les planches, il formule la morale et l'agrément d'exemples :

Les perles croissent dans le milieu de la mer sans recevoir dans leur nacre une seule goutte d'eau salée, les diamans naissent parmi les rochers sans en recevoir la mousse, et l'or, le plus pur de tous les métaux s'engendre dans les entrailles de la terre parmi les ordures. Dieu choisit ses élus en tous lieux : dans les armées où la piété est si peu en de vogue il s'est trouvé saints Soldats, dans les Cours où le vice triomphe, il s'est trouvé de pieux courtisans, et des lieux que la pudeur et leur infamie empêche de nommer, Dieu a fait sortir de grandes âmes qui ont été des miroirs de pénitence faisant surabonder sa grâce où le péché avoit abondé. Autrefois parmi les menestriers et les plaisans de cour, Saint Genest est devenu un grand martyr¹⁷.

1672, et O. Gisgoni, *Le fortunate catastrofi di santità teatrale nelle descrizioni della vita di s. Genesio, martire romano*, Venezia, 1679 (*Studien zur Genesiuslegende*, op. cit., p. 14-15).

15 La pièce de Desfontaines a probablement été créée par l'Illustre-Théâtre, et la pièce de Rotrou par l'Hôtel de Bourgogne, entre 1644 et 1645. Pour une vue d'ensemble du théâtre hagiographique espagnol et français, voir Anne Teulade, *Le Théâtre hagiographique en France et en Espagne au XVII^e siècle. Essai de poésie comparée*, thèse de doctorat, université Paris-Sorbonne, 2003.

16 En particulier, l'étude de Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981.

17 Jean-Pierre Camus, « La comédienne convertie », dans *Leçons exemplaires*, Paris, R. Bertault, 1632, p. 461-462.

L'exemple de Genest sert à montrer que la grâce divine peut se déployer même dans les théâtres, lieux si impudiques et infâmes que l'auteur refuse de les nommer. En paraphrasant saint Paul¹⁸, Camus veut prouver que c'est justement là où le péché abonde que la grâce surabonde. La conversion de Genest illustre la puissance de la grâce divine, et, accessoirement, l'infamie du théâtre, lieu commun parmi les doctes prélats de l'époque dont Camus fait partie. L'efficacité de la grâce vient donner une interprétation chrétienne à la question du rapport entre fiction et vérité : si Genest, à force de feindre, adhère véritablement au rôle qu'il a choisi, ce n'est pas seulement à cause du pouvoir de « contagion » dont est accusée la *mimèsis* théâtrale, depuis Augustin et jusqu'à Pierre Nicole¹⁹. C'est le pouvoir de la grâce qui fait advenir à la vérité ce qui auparavant n'était que mensonge. La « contagion » mimétique seconde ici le pouvoir de la grâce et contribue à son efficacité. Camus, toutefois, ne relève pas l'effet positif de l'imitation, mais souligne davantage l'opposition entre la volonté mensongère du comédien et le résultat inattendu de sa feintise : c'est au milieu du mensonge que la vérité se manifeste. Grâce divine et imitation mimétique expriment l'opposition qui sépare vérité et mensonge.

Un autre emploi exemplaire du récit de la conversion de Genest apparaît dans les *Saintes Métamorphoses* de Jean Baudoin, parues à Paris en 1644. L'auteur entend imiter et christianiser Ovide, en retraçant des métamorphoses édifiantes, comme celle de saint Genest, « de comédien fait martyr »²⁰. Avant de faire un récit détaillé de la conversion du comédien, tirée de Ribadeneira, il explique la valeur exemplaire de son récit par le *topos* du *theatrum mundi* :

Ce n'est pas une mauvaise pensée celle de quelques stoïciens qui disent que le monde est un grand théâtre, où toutes les actions de la vie humaine se voyent diversement représentées. Les hommes en sont les Comédiens, qui tirent les principaux sujets de leurs pièces des passions différentes, les mouvements desquelles, selon qu'ils sont violens, troublent souvent la raison, et mettent l'âme en désordre. [...] Car comme il est vray qu'en ce Theatre universel, le cangement [*sic*] de Scène agréée aux Spectateurs, Aussi est-il certain que le changement de personnages plaist aux Acteurs ; et que tel qui aura parû n'aguere aux yeux d'un chacun sous l'effroyable figure d'un Demon, sera ravi d'ase de prendre tout à coup la forme d'un Ange, et de se signaler par cette métamorphose. Ce fut

18 Rom v, 20.

19 « Il faut que ceux qui représentent une passion d'amour en soient en quelque sorte touchés pendant qu'ils la représentent » (Pierre Nicole, *Traité de la comédie* [1667], éd. L. Thirouin, Paris, Champion, 1998, p. 36).

20 Jean Baudoin, « Discours V, saint Genest : de comédien fait martyr », dans *Saintes Métamorphoses*, Paris, Moreau, 1644, p. 129.

ainsi qu'en usa Genest ; autres fois Gentil et Comédie celebre, de la conversion duquel je me suis proposé de vous entretenir icy²¹.

L'auteur reprend le *topos* et en inverse les termes : ce n'est pas le monde qui est un théâtre, mais le théâtre qui est le monde. La conversion de Genest a lieu sur scène, et le personnage y change de rôle : de comédien méprisant les chrétiens il devient chrétien méprisant les païens. Ainsi, dans le monde, les hommes changent de rôle quand ils se convertissent à Dieu. La scène théâtrale rend emblématique la conversion du comédien, en resserrant l'action et en lui donnant un cadre : comme Genest se convertit sur le théâtre de Rome, l'homme peut se convertir dans le théâtre du monde. Baudoin rejoint la conception stoïcienne du théâtre du monde, mais en donne une interprétation néoplatonicienne²², commune à l'époque : le monde est le théâtre où la grâce de Dieu se manifeste²³. Dans la légende, en effet, Genest dit avoir joué pour divertir les hommes et vouloir maintenant jouer pour divertir les anges²⁴. Le rapport entre la scène et le public est d'emblée présenté comme une mise en abyme détournée du rapport entre le monde et l'au-delà : pour égayer le public il faut feindre, pour amuser les anges il faut être vrai. Ces parallélismes servent ici à admonester les libertins afin qu'ils arrêtent d'être faux devant les hommes et cherchent à être vrais devant Dieu.

280

Ces deux récits édifiants usent du martyre de saint Genest comme d'un *exemplum* moral : la portée particulière de la conversion du saint est subordonnée à un message moralisant de portée universelle. Chez Camus, le martyre de Genest vient généraliser par analogie l'exemple de la conversion de

21 *Ibid.*, p. 129-132.

22 Pour l'évolution de la métaphore du *theatrum mundi*, voir Lynda Gregorian Christian, *Theatrum mundi*, New York, Garland publishing, 1987 ; Frances A. Yates, *Theatre of the World*, London, Routledge and Kegan, 1969 : l'auteur considère en particulier le théâtre anglais et l'emploi dramatique du *topos* ; Louis Van Delft, *Le Moraliste classique*, Genève, Droz, 1982, p. 191-209 : l'auteur analyse le syncrétisme moral de la notion au xvii^e siècle ; Guillaume Navaud, *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011, partie II, section 3.

23 Dorat traite le sujet dans son « Épithalame » composé à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse et Marie de Lorraine, en 1581 : « L'amphitheatre on voit iusques au ciel haussé / Qui du ciel estoillé representoit l'exemple / Du grand au petit pied, aiant la rondeur ample, / Au parfait raccourci, si bien qu'on eut pensé / Au patron du grand ciel le petit compassé, / Et eut on pris le ciel pour un ampitheatre, / Ou le Theatre pris pour coeleste Theatre » (*Œuvres poétiques*, Genève, Slatkine reprints, 1965 [1586], p. 29).

24 « Et me suis jusques icy rendu complaisant à vos passions, ô puissant Empereur de la terre ; et cependant celui du Ciel a bien daigné me regarder d'un œil favorable, et m'éclairer d'un rayon de sa grace. Il a permis que mes railleries contre les siens se soient tournées en de sérieuses méditations pour le salut de mon Ame ; et que j'ai rejoyuy les Anges, lors que le ne pensois seulement qu'à faire rire les hommes » (Jean Baudoin, *Saintes Métamorphoses*, *op. cit.*, p. 142-143).

la Balthasara. Chez Baudoin, le comédien représente l'humanité tout entière qui joue sur la scène du monde. Mais, en dépit de la généralisation et de l'admonition morale, les deux récits abordent des problématiques qui touchent à la théorie dramatique : la question de la moralité du théâtre, le rapport entre fiction et vérité, l'analogie entre la scène théâtrale et la scène du monde. C'est à partir de ces mêmes enjeux que les théoriciens du théâtre rejouent autrement le martyre de Genest.

SAINT GENEST ET L'APOLOGIE DU THÉÂTRE

La conversion de saint Genest n'est pas seulement employée comme *exemplum* moral, mais apparaît aussi dans les traités de théâtre comme anecdote dramatique au service de la réflexion théâtrale. L'histoire racontée est la même, mais l'interprétation qui en est proposée ne sert plus l'éloge de la grâce mais l'apologie du théâtre. Si Camus entendait montrer que la grâce divine se manifeste au théâtre, qui en est pourtant indigne, Giovan Battista Andreini²⁵, dans son *Teatro celeste*, entend affirmer que si la grâce se manifeste au théâtre, c'est justement parce que le théâtre en est digne. L'argument de Camus est renversé, et la conversion de saint Genest est comparée à celle de saint Paul dans le sonnet qu'Andreini consacre au saint comédien :

*Conversione di S. Ginesio Comico, e Idolatra, alhor che in Teatro per derider il
Battesimo si convertì dadovero, onde sotto Diocleziano fù decapitato.*

Mentre Gineso suor'antica Scena
A la cetera d'or temprà gli accenti
(De' Theatri l'Orfeo) gli Homini intenti
Sembran di marmo, e dorme ogni sirena :

Ma quando aspra biteste Anfesibena
Contra il battesimo avvien che'l morso avvèti,
L'alta derision, gli empì ardimenti
Rintuzza Dio, e corritor l'affrena.

Pur di Tarso il Guerrier vago d'acquisto
Nel traboccar dal suo Destrier supino
Sorge compunto, e Croce vuol con Christo.

25 Le dramaturge et acteur italien (ca 1576-1654) a cherché à défendre l'art dramatique, en composant des pièces sacrées (l'*Adamo*, 1613) et en défendant les comédiens auprès de la cour de France et de Mantoue.

E quì costui al battezar vicino
 Verace error e le fin'Acque hà visto,
 Se tutt'era infernal, tutt'è divino²⁶.

Comme saint Paul, Genest, de persécuteur, s'est converti en martyr. Et cette conversion a lieu sur le théâtre, lieu qui d'« infernal » devient « divin » ; dès lors, si la conversion d'un comédien est possible, cela signifie qu'il est erroné de penser, sur les pas d'Augustin, que tous les comédiens – ou que tous les théâtres – sont impies. Certains se convertissent et accèdent à la béatitude.

Cette idée est explicitée par le père Ottonelli et par Beltrame. Ottonelli, dans le premier traité de ses *Ammonizioni a' Recitanti* (1652), quatrième volume de sa *Christiana moderazione del teatro*, exhorte les comédiens à réformer leurs mœurs. À cet effet, il traduit le récit de Ribadeneira pour montrer que les comédiens peuvent accéder au martyr et à la sainteté²⁷. Le point de vue d'Ottonelli reste celui du moraliste, qui invite les comédiens à la tempérance, sans proposer une apologie du théâtre. Niccolò Barbieri, mieux connu sous le nom de Beltrame, personnage qu'il incarnait dans la compagnie des Accesi, cite en revanche l'anecdote de Genest pour défendre la dignité des acteurs :

Vien detto male della Comedia tal volta da certi mal informati delle sua qualità : ma come la Comedia vien esercitata da virtosi, l'azzioni istesse fanno arrossir i detrattori. E però l'andar circospetto nel ragionar di tali professori, è da huomo avvertito, e da persona giusta. In ogni professione ve ne sono de' buoni e de' rei : volesse Iddio, che trà Comici non ve ne fossero de' tristi ; el dire che ve ne sono de' tristi, argomenta, che ve ne sono ancora de' buoni : ve ne sono stati de' Santi. San Genesio Comico Martire, e San Giovanni Buono, S. Siluro, San Silvano, Santo Ardelione, e altri: e molti ve ne sono stati de' Beati, si come ve ne sono ancora molti uomini da bene²⁸.

26 *Teatro celeste*, Parigi, Nicolao Callemont, 1624, p. 3. Traduction proposée par José Sanchez, dans *Le Véritable Saint Genest*, Mont de Marsan, José Feijóo, 1991, p. LXXXIV : « Tandis que Genest, sur une scène antique, / Sur sa cithare d'or accorde ses accents, / Orphée des théâtres, les hommes attentifs / Semblent de marbre, et dort toute Sirène. // Mais quand, aigre Amphibène à deux têtes, / Contre le baptême il arrive que sa morsure il dirige, / La haute dérision, les audaces impies, / Dieu les rabroue et, correcteur, lui serre le frein. // Tel le guerrier du Tarse avide de conquête, / En tombant à bas de son destrier, / Se relève contrit, et demande la Croix et le Christ. // Ainsi au moment où celui-ci allait recevoir le baptême, / Il a vu véritable erreur dans les eaux feintes / Et là où tout était infernal, tout devient divin ».

27 Giovan Domenico Ottonelli, *L'Ammonizioni a' Recitanti*, Firenze, Giovan Antonio Benardi, 1652, p. 257, « *Ammonizione vigesimaprima, nota quinta: di alcuni comici convertiti, e martiri* ». Ce volume est le quatrième de la série publiée de 1646 à 1655 sous le titre général de *Della Christiana Moderazione del Theatro*.

28 « Ceux qui ignorent la qualité de la comédie en disent parfois du mal : mais quand la comédie est jouée par des hommes vertueux, la représentation même fait rougir ses détracteurs. Toutefois, l'attitude circonspecte de ces doctes, dans leur réflexion, en fait des personnes

Beltrame affirme qu'il n'est pas juste de condamner tous les comédiens. La profession en soi n'est pas blâmable, bien que certains acteurs le soient, et il existe des comédiens vertueux, qui ne sont pas menteurs par le simple fait qu'ils feignent un personnage sur scène. L'anecdote de la conversion sert donc ici à prendre la défense de la profession comique : le comédien n'est pas immoral par nature, mais par accident ; en effet, il y a des comédiens « tristes » mais aussi des « saints ». La conversion de saint Genest, événement particulier, ne peut pas innocenter tout l'ordre comique, mais permet de relativiser le blâme attaché à la profession de comédien.

Le récit de cette conversion permet également de relativiser la critique portée contre l'imitation. Si, pour Camus, l'action de la grâce s'opposait à la feintise du comédien, comme la vérité s'oppose au mensonge, une autre interprétation du récit pourrait relever que l'illusion mimétique est ici, en revanche, un moyen d'action de la grâce divine. Genest devient martyr, parce qu'il imite les martyrs. La grâce ne fait que réaliser ce que l'imitation suppose : l'identification progressive du comédien à son rôle. Vondel l'affirme dans la préface de sa pièce *Lucifer*, représentée à Amsterdam en 1654 :

*De historiën der eerste Kerke bezegelen dit met de gedenkwaardige voorbeelden van Genesisus en Ardaleo, beide toneelspeelders, in den Schouwburg, door den H. Geest verlicht en bekeerd ; terwijl ze, onder het spelen, den Christensen Godsdienst willende beschimpen, overtuigd wierden van de waarheid, die ze geleerd hadden uit hun deftige speelrollen, doorgaands beter gestoffeerd met pit van wijsheid dan laffe redenen*²⁹.

Si Genest s'est converti, c'est qu'en jouant le rôle du chrétien, il y a découvert la vérité de la foi et en a été persuadé. L'imitation n'est donc pas mauvaise en soi : si le sujet imité est mauvais, elle peut corrompre, mais si le sujet imité est saint, elle peut édifier. Vondel ne nie pas le pouvoir de « contagion » de l'imitation, que dénonce Platon, mais indique que cette « contagion » n'est pas mauvaise

averties et justes. En chaque profession, il y a de bons et de mauvais sujets : plutôt à Dieu que parmi les comédiens il n'y en ait pas de mauvais ! Mais si l'on dit qu'il y en a de mauvais, l'on suppose aussi qu'il y en a de bons : et il y en a même eu des saints, tels que saint Genest comédien et martyr, saint Jean le Bon, saint Silure, saint Sylvain, saint Ardélien, et d'autres. Il y en a eu plusieurs qui sont bienheureux, et plusieurs aussi qui sont des hommes de bien » (Beltrame, *La Supplica*, Venezia, Marco Ginammi, 1634, p. 35).

²⁹ Joost van der Vondel, *Lucifer, treurspel*, éd. W.J.M.A. Asselbergs, Zwolle, W.E.J. Tjeenk Willink, 1963, p. 34-35. Traduction dans *Tragédies hagiographiques*, éd. cit., p. 391 : « Les histoires de l'Église des premiers temps ont triomphé [de cette difficulté] en se servant des modèles de Genest et d'Ardaléon, tous deux comédiens, qui furent éclairés de l'Esprit-Saint pendant leur représentation théâtrale et qui se convertirent : voulant utiliser leur rôle pour décrier la religion chrétienne, ils furent convaincus par la vérité qu'ils découvrirent grâce à la finesse de ce rôle, lequel était plus riche de sagesse que la faible cause qu'ils pensaient défendre ».

par nature. Comme l'affirme Ottonelli dans son traité, elle est « indifférente »³⁰ et peut porter au bien ou au mal. Ce qui détermine sa qualité est le choix du sujet qui est imité. Vondel répond ici à la critique de Vossius contre le théâtre chrétien, et défend la tragédie à sujet religieux, comme d'autres théoriciens, tels Vives³¹, Campanella³², ou Corneille³³. Mais il va plus loin en affirmant la neutralité morale de l'imitation, qui, dans le cas de Genest, ne s'oppose pas à l'action de la grâce, mais vient la seconder³⁴.

SAINT GENEST ET L'APOLOGIE DE L'IMITATION

Le récit de la conversion de saint Genest est cité comme anecdote dans les traités dramatiques pour défendre la moralité du comédien et le bien-fondé de sa feintise. C'est ce qu'affirme aussi, à première vue, Scudéry, dans son *Apologie du théâtre* :

284

Il s'est trouvé des comédiens qui ont Soldoyé des armées, basti des temples, et des villes, tenu le sceptre de Corinthe, et ce qui vaut mieux que la Couronne Royale, merité celle du Martyre, comme S. Ginesius, qui de la scene ou il representoit, fit l'eschaffaut de son supplice, et le theatre de sa gloire³⁵.

La scène dramatique est ici comparée à l'échafaud qui devient le théâtre de la gloire du saint. Dans les vies des martyrs, l'échafaud est souvent associé à la gloire, par un jeu d'oxymore et de renversement propre au genre³⁶, de même que la scène est parfois comparée à un échafaud, en ce qu'elle est élevée par rapport au sol. D'où l'aspect assez conventionnel de ces métaphores. Il est pourtant intéressant d'observer qu'ici se mêlent, pour défendre le jeu du comédien, deux réseaux métaphoriques : Scudéry convoque à la fois les imaginaires théâtral et

30 G.D. Ottonelli, *L'Ammonitioni a' Recitanti*, op. cit., p. 16 : « *Io confesso che non approvo chi predica o chi scrive contro le commedie assolutamente, perché elle sono in se stesse cose indifferenti e possono servire di morale e virtuosi trattenimento al Christinesimo* ». L'auteur précise ensuite que malheureusement les comédies de son époque sont obscènes et mauvaises.

31 Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, éd. E. Mattioli, livre III, chap. VII, « De Poeticis », Napoli, La Città del sole, 2002, p. 219.

32 Tommaso Campanella, *Poetica*, éd. L. Firpo, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1944, p. 184-186.

33 Pierre Corneille, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon la vraisemblance ou le nécessaire*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 3, 1987, p. 147.

34 Pour une analyse de l'éloge de l'imitation dans la tragédie de Rotrou, voir Jacques Morel, « De l'horrible danger de l'imitation », dans *Agréables mensonges*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 189-196.

35 Georges Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, Paris, Courbé, 1639, p. 83-84.

36 Chez d'Aubigné, par exemple, un martyr dit à son enfant : « Nul grade, nul état ne nous lève si haut / Que donner gloire à Dieu au haut d'un échafaud » (*Les Tragiques*, IV, v. 951-952, éd. F. Lestringant, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1995).

religieux, pour traiter du *topos* du *theatrum mundi*. Le monde est le théâtre où se manifeste la gloire de Dieu, selon un adage calviniste³⁷ qui se généralise au XVII^e siècle³⁸. Dans ce théâtre, l'homme doit jouer le rôle qui lui a été attribué par Dieu, en vue de son salut, comme l'affirmait le texte de Jean Baudoin. Mais ce rôle a déjà été incarné, par Dieu lui-même qui s'est manifesté en Jésus-Christ. La doctrine de l'Incarnation vient proposer une compréhension positive de l'imitation. Le saint est celui qui imite le Christ, comme l'affirme le texte fondateur de la dévotion moderne, l'*Imitation du Christ*, lu et médité en Europe à partir du XV^e siècle. L'imitation devient un moyen de salut, la preuve même de la sainteté du martyr, qui donne sa vie, à l'image de Jésus. La double appartenance générique de la conversion de saint Genest, vie de martyr et anecdote d'acteur, vient mélanger deux compréhensions différentes de l'imitation, par le *topos* du *theatrum mundi*, qui reçoit ici une double interprétation : le monde est un théâtre où l'homme joue un rôle en vue de son salut, certes, mais le théâtre est aussi à l'image du monde, et la feintise du comédien rappelle le rôle du chrétien, qui doit se conformer au Christ. C'est ce qu'évoque Chappuzeau, en citant cette anecdote dans son *Théâtre français* :

Enfin comme dans toutes sortes de professions il y a des gens qui vivent bien, et à qui il peut venir de saintes pensées, il est sorti un Martyr d'entre les Comédiens, et un saint Genest dont l'Eglise celebre la feste le 31 d'Aoust [*sic*], a fini ses jours par une tres glorieuse Tragédie³⁹.

Le martyr du saint est comparé à une tragédie, sans doute en référence à la tragédie de Rotrou, que Chappuzeau connaissait, et dont il fait ici l'éloge implicite. Mais la « très glorieuse tragédie » de Genest rappelle aussi celle que le comédien jouait sur scène devant l'empereur et enfin celle que Genest joue dans le théâtre du monde : sa vie s'achève par une tragédie, son martyr, qui est « glorieux » car il révèle la gloire de Dieu et permet au comédien d'accéder au salut.

37 « *Theatrum gloriae Dei* », selon l'expression attribuée à Calvin à partir de l'*Institution de la religion chrétienne*, I, V, 1-2 et de son *Commentaire de l'Épître aux Hébreux* : « le monde, à la vérité, a été créé afin qu'il fût le théâtre de la gloire de Dieu » (trad. V. Brindel, Aix-en-Provence, Kerigma, 1990, p. 158). Calvin entend ici expliquer, par une image théâtrale, une idée biblique : c'est dans la Création que se manifeste la gloire de Dieu et l'homme peut ainsi l'y reconnaître.

38 Dans les textes de spiritualité portant le titre de *Theatrum*, tels le *Theatrum naturae triumphantis. Ob gloriosissimam resurrectionem Domini Salutatoris ac redemptoris nostri Iesu Christi*, de Donauer, publié à Wittenberg en 1582 ; ou dans le *Theatrum rerum creatarum, quibus humana mens in Dei laudem venerationemque excitatur*, de Benito Pereyra, Turin, 1618, ou dans le *Theatrum D.N. Jesu Christi atrociorum cruciatuum*, du père Carl Stengel, de 1658.

39 Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français*, Lyon, Mayer, 1674, p. 140.

L'imitation n'est plus une forme dégradée de l'objet imité, comme le dit Platon dans la *République*⁴⁰, ni seulement une pratique « indifférente », comme le suppose Ottonelli : dans la dévotion moderne, elle est le seul moyen au pouvoir de l'homme pour accéder au salut. Certes, l'imitation ne suffit pas : comme le dit Camus, la grâce est nécessaire au salut, mais la grâce ne fait que réaliser ce vers quoi tend l'imitation, l'adéquation à l'objet imité. Au lieu de considérer en termes de rupture la relation entre imitateur et objet imité, la conversion de saint Genest en propose une lecture en termes de continuité, comme le suggère Vondel : en imitant un chrétien, Genest n'est pas seulement un simulacre comique, mais il devient ce qu'il imite, et son mensonge lui permet d'accéder à la vérité. On pourrait objecter que l'imitation religieuse est bonne parce que le fidèle est sincère dans son désir d'atteindre le modèle, alors que le comédien est dans l'insincérité et la simulation. L'analyse de la scène du baptême de Genest sert à répondre à cette objection.

286

L'interprétation théologique permet de pousser plus loin encore l'apologie de la *mimèsis* dramatique. L'imitation n'est pas la représentation dégradée de l'objet représenté, mais elle le réalise et en rend possible l'avènement. C'est ce qui apparaît clairement dans l'anecdote lors de l'épisode du baptême. Le baptême est aussi une représentation, consacrée et figée par le rituel : dans le sacrement, le prêtre agit *in persona Christi* et manifeste la puissance divine. Or, dans l'anecdote, c'est un comédien qui prétend agir en la personne du Christ, dans le but explicite de déformer le rite. En ce sens, le récit confirme les critiques du prince de Conti et de Pierre Nicole : la représentation d'un objet sacré ne peut qu'en déformer la vérité⁴¹. Mais la suite de l'anecdote montre que même l'imitation déformante et insincère peut être un moyen d'atteindre la vérité de l'objet imité : Genest reçoit effectivement le baptême, comme le rapporte le récit d'Ottonelli : « *Battazzato che fù, [vide] la scrittura tutta cancellata dal Libro : e per fine gli dissero gli Angeli: O Genesio, procura di conservarti puro, e non più macchiare l'anima tua col peccato* »⁴². Le baptême de saint Genest vient infirmer les thèses platoniciennes des détracteurs du théâtre : l'imitation, même déformante, permet d'atteindre la vérité de l'objet qu'elle représente. La parodie du comédien a réalisé le rite qu'elle moquait : les cieux se sont ouverts, Genest est baptisé. L'imitation n'est pas une forme dégradée de l'objet imité mais une

40 Au célèbre passage du livre X, 597e.

41 « Si toutes les choses temporelles ne sont que des figures et des ombres, en quel rang doit-on mettre les Comédies, qui ne sont que les ombres des ombres, puisque ce ne sont que de vaines images des choses temporelles, et souvent de choses fausses ? » (Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, éd. cit., p. 109).

42 « Une fois baptisé, [il vit] le texte du livre effacé. Enfin, les anges lui dirent : « ô Genest, tâche de te conserver pur, et de ne plus tacher ton âme par le péché » (G.D. Ottonelli, *L'Ammonitioni a' Recitanti*, op. cit., p. 259).

condition de son avènement. Si d'un côté, donc, la doctrine chrétienne hérite du blâme platonicien de la *mimèsis*, et condamne depuis les Pères de l'Église toute représentation dramatique, de l'autre, elle fonde les formes de sa dévotion et sa doctrine sacramentaire sur l'imitation. L'usage d'une vie de martyr comme anecdote dramatique est l'occasion de faire converger les deux interprétations de l'imitation : Genest hérite du blâme attaché à la profession du comédien, mais il le renverse en éloge. Dans le théâtre du monde, l'imitation n'est pas seulement le signe d'une distance infranchissable entre imitant et imité, mais aussi une voie d'accès possible à la vérité de l'objet imité.

LE DANGER DE L'ANECDOTE

On peut se demander pourquoi un si puissant argument en faveur de l'imitation n'est pas explicité, et reste implicite dans le récit de l'anecdote. Si cet argument n'est pas utilisé par la théorie, c'est parce qu'il est à double tranchant : la compréhension chrétienne de l'imitation permet de sanctifier la *mimèsis* théâtrale, mais la conception platonicienne de la *mimèsis* risque de menacer l'*imitatio Christi*. Dans la conversion de saint Genest, le comédien devient martyr et accède au salut. Mais le contraire pourrait aussi bien être vrai, et le martyr n'être qu'un effet de la « contagion » de l'illusion dramatique, Genest adhérant tellement à son rôle qu'il se croit effectivement destiné au martyre. En effet, quelles preuves l'anecdote avance-t-elle pour prouver la béatitude de Genest ? Dans les récits analysés, saint Genest n'accomplit aucun miracle, aucun ange n'apparaît pour assurer le lecteur de sa sainteté, comme il advient généralement dans les récits hagiographiques, où la béatitude du héros reçoit des preuves célestes. C'est seulement par les paroles que Genest adresse depuis la scène à l'empereur que l'on apprend la vision qu'il a eue, qui pourrait donc être aussi illusoire que la sainteté du martyr. Rotrou, en reprenant la pièce de Lope de Vega, a bien perçu ce risque : dans sa tragédie, en effet, le ciel s'ouvre et l'on entend retentir une voix céleste⁴³, qui fournit au public une preuve de la vérité transcendante de ce que le comédien est en train de simuler. De même, si dans l'aventure de saint Genest, une représentation devient rite, et le comédien reçoit le baptême, il serait facile de comprendre l'anecdote à rebours, et d'y voir un rite réduit à une représentation. Le récit de la conversion de saint Genest peut faire l'apologie de l'imitation dramatique, mais aussi faire douter

43 Voir la didascalie de l'acte II, scène 4 : « Le ciel s'ouvre avec des flammes, et une voix s'entend » (*Le Véritable Saint Genest*, éd. P. Pasquier, Paris, Société des textes français modernes, 2001, p. 277). Dans *El fingido verdadero* aussi, un ange apparaît sur scène.

de l'authenticité du martyr, perdre sa valeur exemplaire, et dénoncer la facticité de tout rituel religieux.

Le baptême de saint Genest, célébré par un comédien dans une représentation théâtrale et pourtant efficace, risque de mettre en cause la doctrine sacramentaire de l'Église catholique, qui suppose que l'imitation d'un geste divin permet de réaliser ce que le geste signifie. L'ambiguïté de l'anecdote de saint Genest, où la *mimèsis* théâtrale interfère avec l'imitation rituelle, présente un danger doctrinaire que l'Église a dénoncé depuis saint Augustin. Un passage du *De Baptismo contra Donatistas* montre en effet qu'Augustin connaissait le récit du martyr de Genest, ou des récits analogues. À la fin du traité, il est question du baptême dispensé « par jeu, comme au théâtre »⁴⁴, à une personne qui le recevrait sincèrement, « sans simulation »⁴⁵. Augustin relève la difficulté du cas posé, sans trancher la question de la validité du baptême célébré par un ministre indigne.

288

Aussi dans les nombreux recueils de vies de saints cherche-t-on à apporter une solution à l'ambiguïté foncière du récit. Dans le *Speculum historiale* de Vincent de Bauvais⁴⁶ du XIII^e siècle et dans les *Acta sincera* de Ruinart⁴⁷ de la fin du XVII^e siècle, on suppose que ce n'est pas à un comédien d'administrer le baptême, mais à un prêtre qui viendrait sous les feux de la rampe⁴⁸. Le baptême ne serait pas alors une fiction qui atteint la vérité sacramentelle, mais un rite qui réalise l'intention du ministre. Juan de Lugo, cardinal et théologien jésuite à la cour d'Urbain VIII, critique cette interprétation du baptême, qu'il juge invraisemblable : un prêtre ne peut assurément pas paraître devant un empereur païen qui s'amuse à ridiculiser les chrétiens⁴⁹. Il propose une autre explication pour limiter le danger du récit. Genest n'a pas reçu le baptême, car le comédien qui le lui a administré n'en avait pas l'intention, mais souhaitait, au contraire, ridiculiser le rite. En revanche, Genest dit aux anges qu'il désire être purifié de ses péchés, et effectivement les péchés s'effacent du livre après que l'eau a coulé sur sa tête. Cela n'implique pas, selon Juan de Lugo, que Genest ait reçu

44 « *locans, sicut in mimo* » (*De Baptismo contra Donatistas*, livre VII, 53, Paris, Desclée de Brouwer, 1964, p. 569).

45 « *Sine simulatione* », *ibid.*

46 Vincent de Bauvais, « *De Inopinata Confessione S. Genesisii* », *Speculum historiale*, accessible dans l'édition de Douai, 1624, t. IV, 104, p. 486.

47 Theodericus Ruinart, *Acta sincera*, Parisiis, ex. Franciscus Muguet, 1689, p. 283-284.

48 Dans son *San Ginesio*, Michele Stanchi adopte aussi cette interprétation, voir *Il San Ginesio di Rotrou a Bologna. Visioni del teatro celeste*, éd. M. Lombardi, Firenze, Alinea, 2003, p. 150-151.

49 « *Quomodo item auderet in publica luce coram Imperatore Christi persecutore acerrimo sese Sacerdotem Christianum manifestare?* » (Juan de Lugo, *Disputationes scholasticae et morales*, Lugduni, sumpt. haered. P. Prost, P. Borde et L. Arnaud, 1644, Disputatio VIII : « De Ministro sacramentorum », sect. 3, p. 129.

le baptême, mais signifie simplement que Dieu lui accorde une indulgence plénière et le pardon des péchés : le signe de l'eau ne réalise pas le sacrement, mais en est l'image, qui permet à Genest d'exprimer son désir par un acte de dévotion⁵⁰. La version de l'anecdote rapportée par Andreini semble adopter cette explication moyenne : l'imitation déformée d'un geste sacré ne permet pas l'accès au divin ; seules la conviction et la sincérité de l'imitateur en assurent l'efficacité. Genest, d'après Lugo, se convertit donc réellement, et son martyr est effectif, cependant le baptême reçu n'a pas la valeur du sacrement : il assume le sens d'un geste de dévotion.

Lugo considère le danger de généraliser l'efficacité de l'imitation chrétienne, et en circonscrit le domaine : le théâtre reste le lieu de l'illusion déformante, l'imitation d'un geste divin n'a aucune vertu divinisante si elle n'est pas accomplie dans la sincérité et la dévotion. Lugo comprend le danger qu'une telle anecdote peut constituer pour la Réforme catholique, et entend affirmer que le pouvoir de réaliser ce qui est représenté appartient exclusivement à l'Église et ne peut être l'apanage des cultes réformés, *a fortiori* des représentations dramatiques. Hors de l'Église point de salut, et point d'imitation performative. La conversion de saint Genest, telle qu'elle est rapportée par Ottonelli, par Baudoin, et dans les pièces de Lope de Vega, Rotrou et Desfontaines⁵¹, montre en revanche que l'imitation, même déformante, d'un geste divin, permet de réaliser ce que le geste signifie. En faisant d'une vie de martyr une anecdote dramatique, les défenseurs du théâtre avancent implicitement une apologie de la *mimèsis* qui n'atteint pas la théorie, sous peine d'encourir la condamnation de l'Église contre-réformiste, qui entend fonder le primat du ministère ecclésial pour s'opposer aux églises réformées, mais aussi affirmer l'efficacité du rite, qui risque sinon d'être assimilé à une représentation et tomber à son tour sous le coup du blâme platonicien.

Le martyre de saint Genest est donc un récit ambigu, qui naît comme *exemplum* moral et sert progressivement d'anecdote théâtrale. Si, chez Camus, le lieu théâtral servait à représenter et condenser, par un exemple extrême, les bas-fonds de l'infamie, et à souligner ainsi le pouvoir absolu de la grâce, chez Andreini en revanche, le théâtre reprend son sens particulier, et indique le lieu singulier où la grâce se manifeste dans le cas anecdotique de Genest, qui ne

50 « *Potuit ergo similiter Deus honorare illam imaginem veri Baptismi in Genesio propter effectum suscipientis, donando eidem indulgentiam plenam peccatorum etiam quoad poenam* » (*ibid.* p. 130).

51 Dans *L'illustre Comédien*, en effet, le baptême de Genest est véritable : « Je crois, je suis Chrétien ; et cette grâce extrême, / Dont je sens les effets est celle du Baptême » (*Tragédies hagiographiques*, éd. cit., p. 490).

permet pas de sanctifier toute la *gens* théâtrale, mais indique que la sainteté est possible, même au théâtre. De même, le *theatrum mundi* est un *topos* qui fait de l'image du théâtre un opérateur de généralisation exemplaire : si le monde est comme le théâtre, la conversion de Genest peut servir de modèle pour les libertins, comme le suggère Baudoin. Mais, inversement, si le théâtre est comme le monde, ce qui a lieu sur scène devient équivalent à ce qui a lieu dans le monde, qui est le théâtre de la gloire de Dieu. La conversion du comédien peut alors servir d'anecdote illustrative pour défendre la *mimèsis* théâtrale, et l'imitation du comédien peut s'avérer analogue à *l'imitatio Christi*, et même ambitionner l'efficacité de l'imitation rituelle. La conversion de saint Genest assimile ainsi deux conceptions de l'imitation : d'une part le blâme platonicien de la *mimèsis* et de l'autre l'efficacité attachée au rite sacramentel. Ces deux interprétations cohabitent au sein de l'Église, mais restent rigoureusement séparées : le sacrement est habité par la grâce au contraire de l'imitation théâtrale. Le récit de la conversion du comédien abolit cette séparation et propose subrepticement une sanctification de la *mimèsis* dramatique, qui pourrait, elle aussi, atteindre l'essence de ce qu'elle représente.

POSTFACE

Sophie Marchand

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

INDEX DES PIÈCES

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

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

INDEX NOMINUM
(AUTEURS, ACTEURS, PERSONNAGES)

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

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

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

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

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

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

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

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

Edipe 60, 233, 242
 Oigny (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 », *Ceuvres 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.