



HAL
open science

Politique de l'anecdote, ou l'histoire secrète du théâtre élisabéthain

Yan Brailowsky

► **To cite this version:**

Yan Brailowsky. Politique de l'anecdote, ou l'histoire secrète du théâtre élisabéthain. Lecercle, François; Marchand, Sophie; Schweitzer, Zoé. Anecdotes dramatiques: De la Renaissance aux Lumières, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, pp.77-87, 2012, Theatrum mundi, 978-2-84050-809-0. hal-01639956

HAL Id: hal-01639956

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01639956>

Submitted on 28 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

POLITIQUE DE L'ANECDOTE, OU L'HISTOIRE SECRÈTE DANS LE THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN

Yan Brailowsky

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

S'il existe une « politique de l'anecdote », son origine remonte vraisemblablement à un ouvrage du VI^e siècle, les *Anekdotia* de Procope de Césarée, qui raconte les frasques de la cour de l'Empereur Justinien, de l'Impératrice Théodora et de Bélisaire, le célèbre général. Ce recueil est également connu sous le nom de *Chroniques scandaleuses*, de *Historia Arcana* ou d'*Histoire secrète*¹. Il constitue le premier exemple d'une œuvre qui se présente comme « anecdotique », au sens étymologique du terme, c'est-à-dire qu'elle révèle ce qui n'avait jamais été dévoilé ou publié jusque-là. On remarquera, en outre, que les « anecdotes » ainsi découvertes sont d'abord de nature politique et morale, et constituent la face cachée, ou « privée », de l'histoire officielle, ou « publique ».

L'ouvrage de Procope sera donc le point de départ de notre étude sur ce que l'on appellera l'« histoire secrète » dans le théâtre élisabéthain. Il s'agira d'examiner le lien entre, d'une part, anecdote, politique et historiographie, et, d'autre part, plusieurs tragédies élisabéthaines. On le verra, ces pièces exploitent une même stratégie qui cherche à cacher certains des aspects les plus scandaleux de la vie de cour, *après* qu'ils ont été représentés sur scène. L'anecdotique devient alors le moyen de mettre au secret ce que le théâtre a osé montrer, mais que l'Histoire ne peut célébrer.

PROCOPE ET LES ÉLISABÉTHAINS : UN LIEN ANECDOTIQUE ?

L'on peut comparer l'inversion chronologique, qui cherche à rendre un fait secret *a posteriori*, et l'anachronisme qui nous autorise à parler d'« anecdotes » à l'époque élisabéthaine, alors même que le terme ne fait son apparition dans la langue anglaise que dans la deuxième moitié du XVII^e

¹ Procope, *Anekdotia, 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.

siècle. D'après l'*Oxford English Dictionary*², le terme apparaît en 1676 d'abord sous la plume du poète Andrew Marvell, sous forme d'emprunt (« *anecdota* »), puis dans une traduction par Ferrand Spence d'un livre à scandale de l'historien français Antoine Varillas³, dont le titre anglais mêle le grec et l'anglais : *Anekdotia eterouiaka or the Secret history of the House of Medici* (1686). Varillas s'inscrit explicitement dans le sillage de Procope. Dans sa *Préface*, il se propose d'expliquer la méthode de l'historien grec :

Si Procope, qui est le seul auteur dont il nous reste des *Anecdotes*, avait laissé par écrit les règles de ce genre d'écrire, je ne serais pas obligé de faire une préface [...]. Mais comme l'art d'écrire l'histoire secrète est encore inconnu presque dans toute son étendue, et que jusqu'à présent il ne s'est point trouvé de philosophe qui se soit donné la peine d'en dresser la méthode [...]⁴.

L'anecdote pose d'emblée un problème de méthode qui s'explique, en grande partie, par le sujet abordé. Il s'agit de parler de questions délicates, peu connues, qui ne se prêtent pas aisément au style des chroniqueurs : des questions, en somme, gardées secrètes pour de bonnes raisons. Varillas prend l'exemple de l'histoire officielle de l'époque de Justinien que connaissaient également les Élisabéthains, et qui correspond à ce dont parle Procope dans ses ouvrages de commande comme *Les Guerres*, ou son traité sur les *Édifices*. Les juristes reconnaissaient en Justinien un important codificateur du droit romain (on pense au *Code Justinien*, au *Digeste* et aux *Institutes*) ; les historiens avaient fait la chronique de sa lutte contre les Perses ; l'Église honorait la mémoire de l'ordonnateur de la Grande Église de Sainte-Sophie à Constantinople. En revanche, l'on ne connaissait pas l'Empereur et son épouse Théodora dont parle Procope dans son *Histoire secrète* en termes virulents, voire pornographiques.

L'ouvrage de Procope ne paraît en Occident qu'après sa découverte à la Bibliothèque Vaticane en 1623 et la publication à Lyon, par Niccolò Alamanni, d'une traduction latine légèrement expurgée. L'ouvrage sera

² *Oxford English Dictionary*, 2^e édition, Oxford / New York, Oxford University Press, 1989. Sur l'histoire du terme anglais anecdote, on pourra également consulter le chapitre 5, intitulé justement « Anecdotes », du livre de l'historienne Annabel M. Patterson, *Early Modern Liberalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 153-182, et plus particulièrement p. 157-159.

³ Antoine Varillas, *Les anecdotes de Florence ou L'histoire secrète de la maison de Médicis*, La Haye, Chez Arnout Leers, 1685. L'ouvrage fut plusieurs fois réédité par la suite.

⁴ Antoine Varillas, *Les anecdotes de Florence ou L'histoire secrète de la maison de Médicis*, éd. Michel Bouvier, Rennes, PUR, 2004, p. 43.

traduit en anglais un demi-siècle plus tard, c'est-à-dire à une époque qui marque le début de la mode des anecdotes et des histoires secrètes sur le Continent, sous des titres comme *The secret History of the Court of the Emperor Justinian* (1674), ou *The Debaucht Court. Or, The Lives of the Emperor Justinian and his Empress Theodora the Comedian* (1682)⁵. Les titres racoleurs choisis pour cet ouvrage mettent en avant des parallèles entre les récits sulfureux de Procope et le théâtre, notamment en insistant sur Théodora, actrice de formation. Mais on peut arguer qu'il existe également un lien plus particulier avec le théâtre élisabéthain.

En effet, d'après l'historien grec, Théodora était la fille d'Acace, un montreur d'ours. Dans le chapitre IX, Procope raconte comment, après la mort d'Acace, ses filles devinrent de célèbres *hetaerae*, c'est-à-dire des courtisanes, après avoir été un temps de jeunes actrices-prostituées. Or il est possible de comparer ces détails biographiques concernant une enfant actrice, prostituée et fille d'un montreur d'ours, avec les réalités du théâtre élisabéthain, où les théâtres (*playhouses*), situés à proximité de bordels, accueillait régulièrement des combats d'ours et de chiens (*bear-baiting*), ainsi que les prostituées des rues avoisinantes. À cela il faut ajouter d'autres détails : Théodora était aussi, d'après Procope, une érotomane qui se servait de ses esclaves pour assouvir ses perversions sexuelles. Tels qu'ils nous sont rapportés, ces excès peuvent nous faire songer à ceux que l'on retrouve dans la toute première pièce de Shakespeare, *Titus Andronicus* (1591), où Tamara, reine des Goths puis Impératrice de Rome, entretient une relation adultère et contre nature avec un esclave maure, Aaron. La pièce rappelle, par ailleurs, les pratiques infanticides de Théodora (Procope condamne ses avortements à répétition), lorsque l'on voit Tamara ordonner à ses serviteurs de faire disparaître le fruit de son union avec Aaron⁶. Tout comme Théodora, Tamara est proclamée Impératrice après son mariage avec l'Empereur Romain, malgré l'opposition de la cour et du Sénat. Le Sénat ne voulait pas récompenser Tamara, une reine barbare prisonnière de l'armée romaine, en permettant à Saturninus d'en faire son Impératrice. De la même façon, l'élite ne voulait pas voir Théodora, une courtisane de basse extraction, élevée au rang d'impératrice.

⁵ Les traductions sont anonymes. Sur la mode des histoires secrètes en Grande-Bretagne, qui commence avec la publication en anglais en 1674 du livre de Procope, voir Rebecca Bullard, *The Politics of Disclosure, 1674-1725: Secret History Narratives*, London, Pickering and Chatto, 2009.

⁶ *Titus Andronicus*, V, 1, dans *Œuvres complètes : Tragédies*, éd. dirigée par J.-M. Déprats, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

Comme pour insister sur la nature irrémédiablement mauvaise de son objet d'étude, Procope affirme même, dans le chapitre XII de son *Histoire secrète*, que Justinien et son épouse dépravée étaient de véritables démons, tout comme lorsque la sage-femme décrit l'enfant d'Aaron et de Tamara comme un rejeton « démoniaque » (« *a devil* », IV, 2, 64). Une autre anecdote rapportée par l'historien grec pourrait nous faire songer non plus à la première, mais à l'une des dernières tragédies de Shakespeare, *Macbeth* (1606) :

Quelques-uns des serviteurs de *Justinien*, qui fort avant dans la nuit séjournaient dans l'intérieur du palais, et chez lesquels il y avait santé d'esprit, crurent avoir aperçu à sa place une apparition surnaturelle en forme de démon.

L'on disait, en effet, que, se levant tout à coup du trône royal, *Justinien* se mettait en promenade autour de son appartement ; car il n'était pas dans ses habitudes de rester jamais longtemps assis ; puis sa tête disparaissait immédiatement, et son corps n'en faisait pas moins de longues allées et venues⁷.

On appréciera le caractère spectaculaire aussi bien que spectral de cette scène qui mêle les visions de *Macbeth*, horrifié devant le fantôme de Banquo (*Macbeth*, III, 4), et celles de son épouse somnambule, obsédée par la mort de Duncan (V, 1), ou qui rappelle le fantôme du vieil Hamlet hantant les remparts dans *Hamlet* (1599).

Pourtant, malgré ces parallèles, à bien des égards anecdotiques, entre Procope et le théâtre élisabéthain, ce n'est pas tant par cet historien grec qu'il faudrait commencer pour réfléchir à la politique de l'anecdote, mais par un autre, plus ancien, qui servait justement de modèle à Procope : Thucydide. Le choix de Thucydide comme modèle historiographique peut sembler paradoxal, puisque l'on songe d'abord à l'autre grand historien grec, Hérodote, lorsque l'on évoque l'historiographie « anecdotique ». Mais l'anecdote n'est pas étrangère à la méthode de Thucydide, au contraire, elle y occupe une place centrale.

L'anecdote comme « historème »

Dans un article intitulé « The History of the Anecdote » consacré à l'analyse du *New Historicism*, un important courant critique américain des années soixante-dix et quatre-vingts, Joel Fineman évoque longuement

⁷ Procope, *Anecdota*, *op. cit.*, p. 151.

Thucydide et la naissance de l'historiographie moderne⁸. Ce long détour lui permet alors d'aborder, *a posteriori*, dans une dernière et très longue note de bas de page, le sujet de son article : une critique de la méthode d'un des plus célèbres représentants du *New Historicism*, Stephen Greenblatt. Nous procéderons, à l'inverse, par un bref résumé de ce que dit Fineman sur Greenblatt, avant d'évoquer son analyse de Thucydide. Il s'agira de comprendre la fonction heuristique de l'anecdote dans la construction de l'histoire, afin d'en saisir les conséquences politiques et la fonction dramatique.

Dans un article repris dans *Shakespearean Negotiations*, Greenblatt analyse une scène de *La Nuit des rois* de Shakespeare (1601). Il la relie à l'anecdote de Marie le Marcis, rapportée par Jacques Duval dans son ouvrage *Des Hermaphrodites, Accouchemens des Femmes* (1612). Marie était un(e) hermaphrodite qui fut découverte en 1601 près de Rouen. Marie, qui se faisait alors appeler Marin, voulait épouser la femme dont « il » était tombé amoureux. Grâce au témoignage d'un médecin, qui réussit à faire éjaculer Marie/Marin en frottant son membre, la preuve de la virilité de Marin fut établie et l'affaire classée. C'est cette « friction » du membre de Marin qui donna le titre de l'article de Greenblatt, « Fiction and Friction »⁹, que Fineman reprend dans le sous-titre de son article, parlant de « Fiction and Fiction », comme pour annoncer sa critique des conclusions que Greenblatt tire de cette anecdote liminaire, et de sa méthode d'analyse¹⁰.

Avant de s'intéresser à Greenblatt, cependant, et sans s'appesantir sur ce qui distingue Thucydide et Hérodote, Fineman cherche à montrer que l'anecdote n'est pas une historiette apparemment gratuite et *a priori* non-narrative, sinon qu'il s'agit d'un élément au fondement même de l'Histoire. Fineman élabore même un concept pour rendre compte de cette idée, et parle d'« historème », qu'il définit comme « la plus petite unité du fait historique »¹¹.

On pourrait comparer l'approche de Fineman avec celle de Barthes qui, dans un essai sur le fait divers – qu'il confond volontiers avec l'anecdote – préférerait parler de « structure ». Pour tout fait divers, il faut au moins deux

⁸ Joel Fineman, « The History of the Anecdote : Fiction and Fiction », dans *The New Historicism*, dir. Harold Aram Veesser, New York, Routledge, 1989, p. 49-76.

⁹ Stephen Greenblatt, « Fiction and Friction », dans *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 66-93.

¹⁰ Fineman critique en particulier la manière dont Greenblatt s'appuie sur des anecdotes historiques glanées dans des documents *a priori* secondaires pour fonder ses analyses de textes « littéraires ».

¹¹ J. Fineman, « The History of the Anecdote », art. cit., p. 57.

termes, et le sens du fait divers naît de cette conjonction : « Peu importe l'anecdote [...] ; deux termes sont posés, qui appellent fatalement un certain rapport, et c'est la problématique de ce rapport qui va constituer le fait divers »¹². Le fait divers est le fruit d'une coïncidence ou d'un rapport de causalité entre deux termes qui provoquent l'étonnement. Barthes conclut alors à une dialectique ambiguë du fait divers dont le « rôle est vraisemblablement de préserver au sein de la société contemporaine l'ambiguïté du rationnel et de l'irrationnel »¹³. Seulement là où Barthes évoque la figure du Destin pour rendre compte du sentiment ambigu d'irrationnel, Fineman préfère parler de l'irruption du « réel », en faisant référence au concept lacanien¹⁴.

Pour Fineman, l'anecdote est une *forme littéraire*, dont il faudrait étudier le lien avec le réel et montrer l'influence sur la manière d'écrire l'histoire. L'anecdote est à la fois en dehors de l'Histoire, et la seule chose qui relie l'Histoire au réel : « L'anecdote est la forme littéraire qui a pour particularité de *laisser l'histoire se faire* par la manière dont elle provoque une béance dans la narration téléologique, et donc intemporelle, d'un début, d'un milieu et d'une fin »¹⁵. Autrement dit, l'anecdote permet d'écrire l'histoire tout en proposant un moyen d'y échapper.

Le lien avec Thucydide vient de la méthode adoptée par ce dernier dans son analyse des faits historiques. Comme l'ont remarqué de nombreux commentateurs, Thucydide adopte une approche hippocratique de l'histoire : il s'agit d'identifier les faits, comme le médecin identifie les symptômes ; cela lui permet d'établir un diagnostic, de suivre le déroulement de faits, ou de la maladie, et de faire un pronostic¹⁶. De cette manière, l'histoire se démarque des fables habituelles où le merveilleux l'emporte sur le vraisemblable, pour proposer une reconstitution crédible des faits tels qu'ils ont *dû* se produire, en toute vraisemblance, en imaginant la manière dont *ont dû* être prononcés les grands discours des hommes célèbres dont il se fait le chroniqueur posthume. Cette démarche historique repose donc sur les postulats suivants :

- l'Histoire se répète suivant des règles de causalité qui n'ont pas besoin de

¹² Roland Barthes, « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 190.

¹³ *Ibid.*, p. 197.

¹⁴ J. Fineman, « The History of the Anecdote », art. cit., p. 49. Fineman met en exergue une citation de Lacan sur le réel et l'imaginaire, et son article emprunte au psychanalyste un style torturé, parfois abscons.

¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

- l'intervention des dieux ;
- il est donc important de connaître les conséquences de telle ou telle action dans le passé, afin de mieux se préparer à réagir dans l'avenir.

Cette approche contraste avec celle d'Hérodote, davantage enclin à entremêler fables et histoire. C'est ainsi que Thucydide commence son *Histoire de la guerre du Péloponnèse* :

Il se peut que le public trouve peu de charme à ce récit dépourvu de romanesque. Je m'estimerai pourtant satisfait s'il est jugé utile par ceux qui voudront voir clair dans les événements du passé, comme dans ceux, semblables ou similaires, que la nature humaine nous réserve dans l'avenir. Plutôt qu'un morceau d'apparat composé pour l'auditoire d'un moment, c'est un capital impérissable qu'on trouvera ici¹⁷.

Sachant que Procope avait pris Thucydide pour modèle, que sont donc ses *Anekdota* ? S'agit-il, pour reprendre la formulation de Thucydide, d'un « morceau [...] composé pour l'auditoire d'un moment » ? Procope se serait alors adressé à quelques lecteurs avertis ; son ouvrage serait demeuré une œuvre « secrète », pour les *unhappy few* désenchantés par Justinien et sa cour. Ou s'agit-il bien d'une « œuvre d'un profit solide et durable » qui venait compléter les huit livres des *Guerres* en fournissant des clés pour une lecture plus juste de l'Histoire ? Dans ce cas, l'œuvre aurait été naturellement mise au secret, ou censurée, par le pouvoir ainsi mis en cause. Quel est le lien entre ce recueil et les ouvrages plus connus et approuvés officiellement comme *Les Guerres* ? Quelle leçon sommes-nous censés tirer de la co-existence de ces deux types de narrations historiques, l'une cherchant à critiquer, l'autre à glorifier, la cour et ses membres ?

Nous aimerions suggérer que l'une constituerait la face cachée, ou secrète, de l'autre, comme si l'anecdote était le rebut de l'histoire, non seulement parce que l'on n'a pas su l'intégrer à la narration centrale, et qu'elle reste donc « inédite », c'est-à-dire « non publiée » ; mais aussi parce qu'elle est, littéralement, rebutante, c'est-à-dire dégoûtante, répugnante.

De la même façon, il y a, dans plusieurs tragédies élisabéthaines, une stratégie narrative permettant de dissimuler, tout en les critiquant, certains aspects les moins reluisants de la vie de cour, en particulier lorsqu'il s'agit du comportement dépravé des épouses de personnages de haut rang. Pour reformuler un des titres anglais du recueil de Procope, c'est la scène

¹⁷ Thucydide, *Œuvres complètes*, trad. D. Roussel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. 22, p. 706, cité en anglais par Fineman, « The History of the Anecdote », art. cit., p. 52.

élisabéthaine, et non l'histoire, qui utilise des « comédiens » (comme Théodora) pour mettre en scène « la cour débauchée » des Empereurs et de leurs épouses. Le théâtre jacobéen et les satires représentées après la restauration de la monarchie en 1660 ne sauraient être comparés aux pièces de la fin du XVI^e siècle qui mêlaient ce que les Romantiques appelleront plus tard le sublime et le grotesque.

LE THÉÂTRE ET LES FRASQUES DE LA COUR

Prenons comme exemples *Hamlet* (1599) et *Othello* (1602), deux pièces canoniques et, à ce titre, emblématiques du double statut de l'anecdote, entendue comme élément à la fois connu et inconnu. La trame de ces deux pièces est bien connue ; pourtant, certains détails de leur histoire apparaissent moins importants que d'autres et sont, en un mot, « anecdotiques ».

Dans les deux pièces, un personnage prononce un épilogue qui n'est pas une péroraison, ni un résumé de ce qui vient d'être joué, ni encore une manière d'orienter l'interprétation que doit en faire l'auditoire, comme le font habituellement les épilogues. Ici, s'agit plutôt de rendre « anecdotiques » les aspects les moins attrayants de l'histoire qui vient d'être représentée, comme pour faire oublier au spectateur ce qui, dans le récit de cour, *aurait dû* demeurer privé ou caché. Il s'agit donc de résumer l'histoire *autrement*, pour mieux gommer sa nature licencieuse ou monstrueuse. Dans chaque cas, l'on insiste sur la méthode historiographique à adopter et sur ce qu'il faut retenir :

OTHELLO. *I have done the state some service, and they know't;*
No more of that: I pray you, in your letters,
When you shall these unlucky deeds relate,
Speak of them as they are ; nothing extenuate,
Nor set down aught in malice ; then must you speak
Of one that lov'd not wisely, but too well;
Of one not easily jealous, but being wrought,
Perplex'd in the extreme; of one whose hand,
Like the base Indian, threw a pearl away [...]
*[...] set you down this [...]*¹⁸.

¹⁸ *Othello*, V, 2, 322-330, 334. « J'ai rendu à l'État quelque service, et on le sait ; / N'en parlons plus : je vous en prie, dans vos lettres, / Quand vous relaterez ces événements funestes, / Évoquez-les tels qu'ils sont ; sans rien atténuer, / Mais sans y mettre de haine ; puis vous devrez évoquer / Un homme qui n'a pas

L'exhortation à ne rien occulter (« *nothing extenuate* ») n'est qu'un exemple de prétérition. Les formes impératives et les déictiques qui suivent sont autant de manières de prétendre dicter aux autres personnages et, par extension, au public, la manière dont il faut écrire l'histoire : « *In your letters [...] then must you speak [...] Set you down this [...]* ». Il faut se souvenir de la jalousie et de la brutalité d'Othello, et taire le reste (« *No more of that* »).

De la même façon, dans *Hamlet*, Horatio insiste surtout sur les complots et les assassinats dont a été victime la cour danoise :

HORATIO. *And let me speak to th'yet unknowing world
How these things came about. So shall you hear
Of carnal, bloody, and unnatural acts,
Of accidental judgements, casual slaughters,
Of deaths put on by cunning and forc'd cause;
And, in this upshot, purposes mistook,
Fall'n on th'inventors' heads. All this can I
Truly deliver*¹⁹.

Il faut se remémorer, « *in this upshot* », les retours de bâton du destin, des complots et des assassinats. Autrement dit, au sortir du théâtre, au moment d'évoquer les personnages d'Hamlet ou d'Othello, il faudra se rappeler leurs vies héroïques, les complots de leurs ennemis, leurs erreurs de jugement, leur triste mort, c'est-à-dire tout ce qui caractérise le héros tragique. Afin d'expliquer les raisons de leur chute, un autre type d'« erreur fatale » est soigneusement occulté : les relations sexuelles inconvenantes ou contre nature.

On pourrait, en effet, résumer ces tragédies autrement, et dire qu'elles montrent, et dénoncent, les relations contre nature d'importants membres de la cour. Nous avons déjà évoqué l'exemple de la reine des Goths et de son esclave maure, à l'instar de Théodora et de ses esclaves. On peut y ajouter, dans *Othello*, le mariage d'un Maure et de la blonde héritière d'un honnête patricien vénitien – une héritière qui, au demeurant, est peut-être aussi dangereuse que son époux. À la noirceur du Maure, on pourrait ajouter le

aimé avec sagesse, mais avec excès ; / Un homme qui n'était pas facilement jaloux, mais qui, manipulé, / Perdit totalement la tête ; un homme dont la main, / Comme celle du vil Indien, rejeta une perle [...] écrivez tout cela », Shakespeare, *op. cit.*, p. 1295.

¹⁹ *Hamlet*, V, 2, 354-360. « Et laissez-moi dire au monde encore ignorant / Comment ces choses sont survenues. Vous entendrez alors parler / D'actes charnels, sanglants, et contre nature, / De châtiments accidentels, de meurtres de hasard, / De morts provoquées par ruse et machination, / Et, pour finir, de complots, par méprise / Retombés sur la tête de leurs auteurs. De tout cela / Je peux vous révéler la vérité », *ibid.*, p. 989.

nom équivoque de *Desdémone* (on se souviendra ici du « diable » à la peau noir mis au monde par Tamara dans *Titus*). De la même façon, dans *Hamlet*, Horatio évoque à peine ce qui est pourtant à l'origine de la tragédie : la conduite et le mariage de Gertrude ou les amours incestueuses entre une reine et son beau-frère qui troublent tant Hamlet dans les premières scènes. Ces pièces mettent donc en scène des actes charnels et contre nature (« *carual [...] and unnatural acts* ») dont on veut pourtant taire la nature exacte au moment où se clôt la pièce.

Avant Shakespeare, Christopher Marlowe avait également mis en scène, dans *Edward the Second* (1592), l'histoire d'une cour dépravée où le roi entretenait une relation contre nature avec Gaveston, son protégé. Ici aussi, la dernière scène semble mettre de côté ce qui est pourtant à l'origine de la tragédie. On y maudit le traître Mortimer, dont le jeune roi Edward III ordonne l'exécution pour honorer la mémoire de son doux père (« *sweet father* ») :

*Go fetch my father's hearse where it shall lie
And bring my funeral robes. Accursed head,
Could I have ruled thee then as I do now
Thou hadst not hatched this monstrous treachery.
Here comes the hearse, help me to mourn, my lords.
Sweet father, here unto thy murdered ghost
I offer up this wicked traitor's head
And let these tears distilling from mine eyes
Be witness of my grief and innocency*²⁰.

Le dernier vers de la pièce, « *be witness of my [...] innocency* », prononcé par un jeune garçon qui deviendra un des rois les plus populaires de l'histoire anglaise, contraste vivement avec ce que l'on avait vu dans la première scène. En effet, nous étions alors bien loin de l'innocence, et même en pleine turpitude et décadence puisque l'on y découvrait Gaveston se pavanant sur scène, brandissant une lettre d'amour qu'Edward II lui avait adressée, et utilisant le même adjectif pour parler du roi que celui qu'utilisera son fils dans l'épilogue. Édouard est un homme « doux » : « *Sweet prince I come ; these*

²⁰ Christopher Marlowe, *Edward the Second*, éd. W. Moelwyn Merchant, London, A & C Black / W.W. Norton, coll. « New Mermaids », 1967, V, 6, 94-102, p. 108. « Allez chercher le cercueil de mon père, sur lequel elle sera posée / Et apportez-moi mes vêtements de deuil. Tête maudite, / Eussé-je pu te gouverner comme je fais maintenant, / Tu n'aurais point conçu cette monstrueuse traîtrise. / Voici venir le cercueil, pleurez avec moi, mes seigneurs, / Mon doux père, ici à ton âme assassinée / J'offre la tête de cet infâme traître, / Et que ces larmes qui ruissellent de mes yeux / Témoignent de mon chagrin et de mon innocence! » (Christopher Marlowe, *Édouard II*, trad. J.-M. Déprats, Paris, Gallimard, 1996, p. 166-167).

these thy amorous lines / Might have enforced me to have swum from France [...] »²¹. Le successeur d'Édouard ne se montrera pas si doux avec ses sujets, en dépit de sa prétendue innocence. En exploitant une rhétorique convenue associant politique et morale, l'épilogue ferme la porte à toute interprétation tendancieuse risquant de remettre en question la légitimité du nouveau souverain que des mauvaises langues auraient pu traiter de bâtard. « L'affaire Gaveston » est reléguée au rang d'anecdote.

L'anecdote apparaît alors comme une histoire isolée à double titre. Tout d'abord, elle semble ne pas avoir de lien évident avec la trame de l'Histoire qui s'intéresse, elle, aux enchaînements de « faits » ; ensuite, le caractère isolé de l'anecdote s'explique par la *nécessité* de la maintenir secrète, car elle dévoile la conduite indigne des grands de ce monde. Le théâtre élisabéthain, avec son goût pour le sang, le scandale et le travestissement²², a pu étaler devant des milliers de spectateurs avides les anecdotes-secrets jusqu'alors cantonnées à des recueils d'histoire au lectorat réduit. Des auteurs aristocratiques comme Sir Philip Sidney, défenseur du modèle aristotélicien, n'appréciaient guère ce théâtre, qu'ils accusaient de confondre les genres, mêlant l'anecdotique et le factuel, l'histoire publique et la sphère privée, la raillerie et la pitié, la comédie et la tragédie²³.

À ces arguments esthétiques, on peut ajouter les arguments moraux des Puritains de l'époque. Dans leurs virulents pamphlets contre le théâtre, les Puritains critiquaient la scène parce qu'elle suggère, montre, voire glorifie, les conduites indignes qui se déroulent à la cour – cour réelle ou imaginaire²⁴. On pourrait établir un parallèle avec la presse à scandale d'aujourd'hui, censée dévoiler les travers de l'élite, à ceci près que ces publications n'adoptent ni la trame narrative de la tragédie, ni le moralisme exacerbé des Puritains, préférant au contraire l'atomisation de leur objet d'étude jusqu'à n'en retenir qu'une vision fugitive – généralement celle d'un cliché prétendument « volé » – laissant ouverte la possibilité de revenir sur le sujet dans un autre numéro.

En montrant aux spectateurs ce qui n'avait pas vocation à être publié, ou en donnant à entendre des vérités qui n'étaient pas censées être répétées, l'anecdote dramatique à l'époque élisabéthaine contrevenait donc à toutes les règles éthiques ou esthétiques. On retrouve ici ce que dit Fineman sur

²¹ Marlowe, *Edward the Second*, éd. cit., I, 1, 6-7, p. 7. « Doux prince, je viens ; ta lettre, cette lettre amoureuse / Eût pu me décider à venir de France à la nage », (Marlowe, *Édouard II*, éd. cit., p. 11).

²² Rappelons que dans le théâtre élisabéthain, les rôles de femmes étaient joués par des jeunes garçons.

²³ Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie* [1595], éd. E. Arber [1868], New York, AMS Press, 1966.

²⁴ Voir, dans ce volume, l'article de François Lecercle.

l'anecdote, lorsqu'il y voit une forme littéraire qui permet d'écrire l'Histoire tout en s'en affranchissant. Il s'agit, en effet, d'une forme littéraire qui reste éminemment dangereuse lorsqu'elle touche au politique, car elle échappe à tout discours normatif sur l'Histoire, en même temps qu'elle la constitue.