



Actes des congrès de la Société française Shakespeare

20 | 2002

Shakespeare et ses contemporains

Les spectateurs de Shakespeare : à la découverte des lettres et carnets de ses contemporains

Jean-Christophe Mayer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/805>

DOI : 10.4000/shakespeare.805

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2002

Pagination : 143-159

Référence électronique

Jean-Christophe Mayer, « Les spectateurs de Shakespeare : à la découverte des lettres et carnets de ses contemporains », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 20 | 2002, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/805> ; DOI : 10.4000/shakespeare.805

S H A K E S P E A R E
& S E S
C O N T E M P O R A I N S

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès de 2002

* * *

Textes réunis et présentés par
Patricia DORVAL

publiés sous la direction de
Jean-Marie MAGUIN

LES SPECTATEURS DE SHAKESPEARE : À LA DÉCOUVERTE DES LETTRES ET CARNETS DE SES CONTEMPORAINS ¹

On estime à 20% environ la population qui allait au théâtre à Londres du vivant de Shakespeare. Les spectateurs de Shakespeare étaient donc une minorité par rapport aux 80% de ses contemporains londoniens qui, selon ces chiffres, semblaient peu se soucier du théâtre². Dans cette minorité, il y eut ceux qui laissèrent une trace écrite de leurs impressions de spectateurs, et, bien entendu, ce furent ces hommes qui se chargèrent d'écrire au nom des autres : ceux et celles qui n'avaient que très peu accès à l'écrit, les femmes en particulier (de toutes classes sociales), les apprentis, les serviteurs, et les ouvriers peu qualifiés³.

S'il existe bon nombre d'allusions aux spectateurs de théâtre dans les écrits littéraires, mais aussi dans la correspondance des courtisans d'Élisabeth I^{ère}, dans les pétitions du maire de Londres, ou encore dans les arrêts du Conseil Privé de la souveraine, très peu de témoignages directs de spectateurs de Shakespeare sont parvenus jusqu'à nous⁴. Il y a bien, dans les carnets de voyage de Thomas Platter, un jeune Suisse de passage à Londres en 1599, un compte-rendu d'une représentation de *Jules César* au théâtre du Globe, de même que cette allusion à une représentation datant de 1602 de *La Nuit des Rois* dans les carnets de John Manningham⁵. Platter semble pourtant s'intéresser davantage à l'architecture des théâtres

et aux mœurs (parfois dissolues, selon lui) des spectateurs qu'à la pièce elle-même.

Ces témoignages, certes très précieux, ne permettent pas véritablement de comprendre quelle place occupait Shakespeare dans l'univers culturel de ses contemporains. Pour tenter, ne serait-ce que de cerner d'un peu plus près l'imaginaire des spectateurs de Shakespeare — ce qui en soit est presque une gageure — il peut être intéressant de se tourner vers ceux qui ont évoqué les pièces du dramaturge dans leurs écrits les plus personnels, c'est-à-dire, leurs lettres privées, ou encore leurs carnets, leurs journaux intimes. Ainsi le manuscrit peut-il parfois nous faire pénétrer dans la sphère du confidentiel et du privé. Il est la trace de moments fugaces et éphémères. Mais alors même que l'imprimé expose, rend public (publie), le manuscrit perd peu à peu sa fonction de diffusion, et se situe davantage dans la sphère du privé. Entre l'oralité du théâtre et la vocation publique de l'imprimé, il y a cette zone intermédiaire, celle du manuscrit, à laquelle je voudrais m'intéresser brièvement par le biais des écrits de trois hommes du début du XVII^e siècle, tous trois spectateurs et contemporains de Shakespeare.

I. Charles Percy, Shakespeare, et la Rébellion de Robert Devereux, Comte d'Essex

Le premier de ces hommes se nomme Charles Percy, troisième fils de Henry Percy, huitième comte de Northumberland, celui-là même qui avait été impliqué à plusieurs reprises dans des complots visant à faire libérer Marie Stuart. Il mourut en prison, son assassinat (en juin 1585) ayant été maquillé en suicide par Christopher Hatton, l'un des membres du Conseil Privé de la Reine. Il n'est guère étonnant de retrouver son fils, Charles, parmi les «mécontents» que Robert Devereux, comte d'Essex, avait réuni autour de lui, au moment de son soulèvement manqué, un dimanche de février 1601.

Le samedi 7 février 1601 (la veille du soulèvement), dans l'après-midi, Charles Percy, accompagné d'un petit groupe de partisans d'Essex, avait traversé la Tamise pour se rendre au théâtre du Globe, et assister à une représentation donnée par les Comédiens du Chambellan, la troupe même de Shakespeare. Il s'agissait d'une pièce sur «la déposition de Richard II et sur Henry IV» : l'épisode est connu, et il y a fort à penser (bien que l'on ne puisse être totalement certain) qu'il s'agissait du *Richard II* de Shakespeare⁶.

Les comédiens avaient, en fait, reçu la visite de certains des partisans d'Essex la veille de la représentation (le vendredi 6). L'idée de louer les services de la troupe de Shakespeare pour jouer une pièce sur la déposition de Richard II était venue de Charles Percy. Les interrogatoires du comédien Augustine Phillips et de Gilly Merrick, l'intendant du comte d'Essex se recourent ; les deux hommes désignèrent Charles Percy. Ainsi Merrick fit-il mine un instant de ne plus se souvenir du commanditaire de la représentation, avant de donner le nom de Percy : «He can not tell who procured that play to be played at that tyme except yt were Sr Charles Percy, but as he thyncketh yt was Sr Charles Percy»⁷. Merrick précisa également que le jour de la représentation Percy avait entraîné le petit groupe au Globe : «& at the mocyon of Sr Charles Percy and the rest they went all together to the Globe over the water wher the L. Chamberlens men vse to play and were ther somewhat before the play began, Sr Charles tellyng them that the play wold be of Harry the iiiij»⁸.

La déposition du comédien Augustine Phillips vient confirmer ces dires, en nommant tout d'abord Charles Percy, qui semblait avoir bien prémédité l'affaire, et ce, dès le vendredi : «He sayeth that on Fryday last was sennyght or Thursday Sr Charles Percy Sr Josclyne Percy and the L. Montegle with some thre more spak to some of the players in the presans of thys examine to have the play of the deposing and kylling of Kyng Rychard the second to be played the Saterdag next»⁹. Merrick, l'intendant d'Essex, s'était contenté de verser l'argent : les 40 shillings supplémentaires demandés par les comédiens (en plus de leurs gains) qui ne voulaient prétendument pas jouer à perte, car la pièce était déjà ancienne¹⁰. Lors du procès des partisans d'Essex, c'est Merrick qui porta la responsabilité de cette représentation, alors que c'était bien Charles Percy qui en avait eu l'idée. Merrick avait eu le tort de menacer et de séquestrer des membres du Conseil Privé de la Reine, le jour de l'insurrection...

Mais pourquoi Percy s'était-il adressé à la troupe des comédiens de Shakespeare ? Sir Charles Percy, qui avait été fait chevalier en Irlande pour services rendus à Essex, avait aussi une demeure à la campagne, à Dumbleton dans le Gloucestershire, non loin de la ville de Campden, et à quelques kilomètres de Stratford-Upon-Avon. À son retour d'Irlande, il avait sans doute partagé sa vie entre son domaine du Gloucestershire et de brèves visites dans la capitale. C'est en tout cas ce que semble nous révéler une lettre de Charles Percy adressée à un certain Monsieur Carlington, résidant à Londres¹¹. Ce manuscrit, dont l'original se trouve au Public Record Office de Londres, est en date du 27 décembre 1600¹² :

Mr. Carlington :

I am heere so pestred with contrie businesse that I shall not bee able as yet to come to London : If I stay heere long in this fashion, at my return I think you will find me so dull that I shall be taken for Justice Silence or Justice Shallow, wherefore I am to entreat you that you will take pittie of mee, and as occurrences shall searue, to send mee such news from time to time as shall happen, the knowledge of the which, thoutgh [sic] perhaps thee will not exempt mee from the opinion of a iustice Shallow at London, yet I will assure you, thee will make mee passe for a very sufficient gentleman in Glocestrshire. If I doe not alwaies make you answeare, I pray you doe not therefore desist from your charitable office, the place being so fruitfull from whence you write, and heere so barren, that it will make my head ake for invention [...]

Ces deux références directes à des personnages de *Henry IV*, deuxième partie, de Shakespeare («Justice Silence or Justice Shallow») sont troublantes¹³. Selon toute vraisemblance, Percy allait au théâtre ; il y avait vu du Shakespeare, et ce souvenir s'était traduit sur le terrain du familier, celui de la lettre amicale. Peut-être peut-on deviner un peu certaines des frustrations de Sir Charles, «so pestred with contrie [country] businesse», englué dans sa campagne, au point de déplorer son «aridité» («so barren»), d'envier à son correspondant la richesse culturelle d'un Londres si fertile («so fruitfull»), celui de Shakespeare et des théâtres sans doute. Celui qui alla trouver deux mois plus tard la troupe de Shakespeare était de toute évidence sensible aux éléments de satire sociale contenus dans le portrait des deux juges.

On sait, du reste, peu de choses sur son correspondant, si ce n'est que l'on retrouve son nom dans une lettre du secrétaire d'État d'Élisabeth I^{ère}, Robert Cecil (en date du 26 février 1601), qui évoque les complicités des partisans d'Essex et nomme parmi eux «Mr. Carleton» — que les *Calendars of State Papers*, identifient comme étant le même homme («Carleton» étant une autre manière d'orthographier «Carlington») avec qui Sir Charles plaisantait de façon entendue par le biais d'allusions à Shakespeare. Deux mois après cette lettre, les noms des deux hommes allaient se retrouver sur les mêmes actes d'accusation¹⁴.

Il est loisible de penser, enfin, que le besoin de nouveauté et d'imaginaire de Sir Charles Percy était fort : «that it will make my head ake for invention». Gageons qu'il obtint, des Comédiens du Chambellan, de quoi stimuler son imagination et celle de ses compagnons, la veille de l'insurrection d'Essex, au théâtre du Globe¹⁵.

II. Le «Commonplace Book» d'Edward Pudsey

Plus obscure encore que Charles Percy, mais plus prolixe, dans les notes personnelles qu'il prit sur presque une dizaine de pièces de Shakespeare, Edward Pudsey est un autre contemporain de Shakespeare. Né en 1572 à Longford (ou non loin de là) dans le Derbyshire, Pudsey partageait lui aussi sa vie entre Tewkesbury, lieu de sa résidence familiale, et Londres, où il se rendait pour ses affaires. La nature exacte de ses activités demeure un mystère, mais on sait, d'après son testament, qu'il fut un homme assez riche (il laissa à ses héritiers la somme de £300). Londres n'était pas seulement le lieu où, selon son testament encore, il avait une garde-robe¹⁶. Il allait également au théâtre, et s'était sans doute acheté une bonne partie des quelques 91 œuvres dont des extraits figurent dans son «Commonplace book», son carnet de citations, détenu par la Bodleian Library d'Oxford (Bodleian MS Eng. Poet. d.3) et par le Shakespeare Birthplace Trust de Stratford (pour 4 feuillets seulement : Savage Collection, ER 82, fols. 1-4)¹⁷.

Pudsey débute vraisemblablement son carnet en 1600. Sa période de travail la plus intensive correspond d'ailleurs aux années 1600-1604. En 1604, Pudsey était âgé de 32 ans, et avait pris la majorité de ses notes. Beaucoup d'ouvrages cités avaient été publiés en 1601 (certains sont très proches d'une actualité que nous venons d'évoquer : le soulèvement manqué du comte d'Essex). On remarque en outre un autre groupe intermédiaire de citations d'œuvres datant des années 1604 à 1608. Pudsey continua, jusqu'à sa mort en 1613 (à l'âge de 41 ans) à acheter des livres et à aller au théâtre, semble-t-il.

Parmi les œuvres citées par Pudsey, il y a des livres d'histoire (Tacite, Tite Live), des notes personnelles sur la généalogie des rois d'Angleterre, de la philosophie politique (Tacite, Guichardin, Botero, Machiavel, Castiglione, l'*Utopie* de Thomas More, les *Essais* de Bacon), des ouvrages liés au comte d'Essex et à sa démise (le *Henry IV* de John Hayward, le *Sermon on Essex* de William Barlowe, et le *Discourse on Essex* de Francis Bacon), des traités d'histoire naturelle, de la littérature

(*The Apologie of Poetrie* de Philip Sidney), et, bien sûr, avec les œuvres littéraires, du théâtre.

Pudsey cite des extraits de 26 pièces différentes, ce qui représente près d'un tiers des œuvres figurant dans son carnet. Cette place accordée au théâtre, souvent considéré comme un art mineur et éphémère à l'époque, notamment lorsqu'on le compare à la poésie, est particulièrement remarquable. Bien que fervent lecteur des textes classiques, Pudsey accorde une place importante à la littérature de son époque, et à des textes récents.

Shakespeare est le dramaturge de loin le plus cité avec huit pièces. Viennent ensuite Ben Jonson, avec cinq pièces (*Everyman Out of his Humour*, *Cynthia's Revels*, *Everyman in his Humour*, *Poetaster*, *The Case is Altered*), John Marston, avec quatre pièces (*Jack Drum's Entertainment*, *Antonio & Mellida*, pts. I & II, *What You Will*), puis John Lyly avec deux pièces (*Love's Metamorphoses*, *Alexander and Campaspe*), Thomas Dekker avec deux pièces également (*Satiromastix*, *The Honest Whore*, I), et enfin, une pièce pour chacun des dramaturges suivants : George Chapman (*The Blind Beggar of Alexandria*), Thomas Heywood (*How to Chuse a Good Wife*), Cyril Tourneur (*The Atheist's Tragedy*), John Webster (*The White Diuel*), Thomas Nashe (*Summer's Last Will & Testament*).

Si l'on examine maintenant le corpus de citations shakespeariennes de Pudsey, on remarque tout d'abord que des huit pièces auxquelles Shakespeare s'est intéressé, le genre tragique, ou historique, domine. On ne sera guère surpris de voir Pudsey jeter son dévolu sur ce qui est devenu désormais, l'œuvre phare du dramaturge : *Hamlet*, une pièce qu'il cite dans ses carnets pas moins de 52 fois.

Que retient-il de *Hamlet* ? Pudsey, au milieu d'expressions plaisantes et de tournures rhétoriques saillantes (il affectionne particulièrement les paradoxes et les comparaisons éloquentes), retient une partie du dialogue sur les fantômes entre Horatio et Marcellus, dont il transcrit ainsi l'une des répliques : «Against y^t tyme wherin o^r sauio^s birth is celebrated y^t cock singeth al night long ; then no spirits dare stir abroad, the nightes bee wholesome ; no planets, ffayries or witches hurt»¹⁸. Il a été frappé aussi par l'un des vers du fantôme qui enjoint Hamlet de parler à sa mère : «Conceites in weakest bodies strongest workes»¹⁹.

Si Pudsey est certes sensible aux moments de tension dramatique, cette dernière citation est aussi caractéristique d'une pratique courante chez lui : ses morceaux choisis ont parfois tendance à rendre le texte plus

littéral, et à lui faire acquérir souvent une valeur gnomique. On comprend alors que Pudsey soit fasciné par ce faiseur de vérités générales qu'est Polonius, dont il relève assez fréquemment les maximes²⁰. Il a noté soigneusement, par exemple, les conseils de Polonius à son fils Laërte à l'acte I, scène 3 : «[...] Beware of entrance into a quarrel but beeing in beare it so that the opposed may beware of thee, giue euey man thy eare but few thy voice take each mans Censure but reserue thy iudgm^t»²¹. Pudsey cherche l'enseignement, la vérité générale qui va lui permettre de mieux se préparer à affronter le réel ; il chercha sans doute aussi, comme Polonius, à transmettre ce savoir, accumulé au fil des pièces et des lectures, à ses enfants. Lorsqu'il rédigea son testament en 1609 (quatre ans avant sa mort), il insista sur l'éducation de ses enfants, et en particulier sur celle de son fils, Edward, à qui il voulait transmettre ses livres, mais aussi ses fameux carnets : «[...] I will that all my books be safe kept for him / (especiallye my note books)»²².

Loin d'être un spectateur ou un lecteur naïf, Pudsey montre combien il prend le théâtre au sérieux, cette forme d'art n'étant pas uniquement source de divertissement pour lui. D'ailleurs, par instant, derrière sa passion pour le gnomique, on sent poindre aussi un intérêt pour la critique sociale, comme dans cette réplique de Hamlet, dans la scène du cimetière (V.1), qu'il transcrit ainsi : «This age is grown so witty worded y^t y^e toe of y^e pesant comes soe neere y^e heele of the Courtier he galles his kybe»²³.

Même dans les comédies comme, par exemple, *Much Ado About Nothing* (qui est la deuxième pièce la plus citée après *Hamlet*), il donne, dans la marge, des titres à ses citations, comme pour mieux s'appropriier l'œuvre, redécouper la pièce en fonction d'une logique qui lui est propre. Ainsi note-t-il les termes suivants : «strangeness» et «plainness», par trois fois, puis «tears», «entertainment», «a talker», «discourse», «harty love», «marriage»²⁴. Il cite plusieurs fois des enchaînements de dialogues, ce qui suggère que son approche n'était pas entièrement livresque, et que les effets dramatiques pouvaient aussi retenir son attention²⁵.

Pudsey s'approprie également une réplique de Romeo dans la troisième pièce de Shakespeare qu'il cite le plus (21 fois), *Romeo and Juliet*. Il transforme considérablement les vers, et l'on peut penser qu'il vit peut-être comme un reflet de sa propre activité d'annotateur dans ce passage : «If I see one passing fair, yt is to mee but as a note, wher I read / who past y^t passing faire»²⁶. Ses notes sur cette pièce reflètent tout autant son intérêt pour le gnomique²⁷. Elles le montrent aussi sensible à la poésie amoureuse du drame, comme dans ces autres vers de Romeo, qu'il relève

ainsi : «Loue goes toward Loue as schooLe boyes from their bookes / But Loue from Loue towards schooLe with heauy Lookes»²⁸.

Du *Merchant of Venice*, Pudsey retient treize citations ; de *Richard III*, il n'inscrit que neuf extraits, parmi lesquels on trouve des paradoxes, et quelques allusions faussement religieuses de Richard²⁹. Il fait huit citations d'un autre drame historique, *Richard II*, mais il met des termes en exergue pour se rappeler ce qui peut lui être utile, et classer ce savoir : il note «grief» par trois fois dans la marge, puis «attention», et «secrecy». La veine gnomique et proverbiale de certains passages du drame ne lui a pas échappé. Il semble surtout percevoir le drame propre à des personnages confrontés à l'adversité, et il relève chez eux ce qui pourrait s'apparenter à des maximes, permettant de surmonter les vicissitudes de l'existence, tel ce mot de Jean de Gant : «ffor gnarling sorrow hath lesse powe^r to byte the man y^t mocks it & sets yt light»³⁰.

Enfin, *Othello* et *Titus Andronicus*, avec, respectivement, cinq et trois extraits cités, paraissent avoir peu attiré l'attention de Pudsey. *Othello*, cependant, est un cas intéressant, car, alors que toutes les pièces citées par ce contemporain de Shakespeare avaient été publiées en in-quarto avant 1613 (date de la mort de Pudsey), on ne connaît pas d'édition d'*Othello* antérieure à l'in-quarto de 1622. Il est donc quasiment certain que Pudsey avait pris ses notes après avoir vu ce drame joué au théâtre³¹.

III. Les carnets de Simon Forman

Pour notre troisième spectateur de Shakespeare, le médecin et astrologue londonien Simon Forman, nous disposons de bien plus de renseignements³². Forman avait une certaine notoriété dans le Londres de Shakespeare, ses clients étant nombreux, et de tous les milieux sociaux. Ces carnets (en particulier ceux de la Bodleian Library d'Oxford, MS. Ashmole 208) sont d'une richesse inouïe : ils contiennent des chartes astrologiques, des recherches historiques, une autobiographie, une généalogie de la famille Forman, le journal intime de Forman, qui débute en 1564 et se termine en 1602, et, bien évidemment, des notes portant sur quatre pièces, dont trois sont certainement de Shakespeare, que Forman dit avoir vues en 1611, quelques mois avant sa mort, le 8 septembre de la même année. Il s'agit de *Macbeth*, *Cymbeline*, d'une pièce sur le règne de Richard II (peut-être *Woodstock*), et de *The Winter's Tale*.

Il semble, du reste, que Forman ait été connu dans les milieux du théâtre, si l'on en croit plusieurs allusions de Ben Jonson à «Doctor Forman», ou encore à «Oracle Forman», dans *Epicæne, Or The Silent*

Woman, et *The Devil is an Ass*. *The Alchemist*, du même auteur, paraît aussi inspiré par Forman³³. Parmi ses clients, le médecin compta le comédien Augustine Phillips de la troupe de Shakespeare, que nous avons évoqué précédemment³⁴. En 1596 et 1597, l'entrepreneur de théâtre Philip Henslowe vint consulter Forman, une première fois pour retrouver des objets perdus (Forman étant nécromancien), puis une deuxième, pour des douleurs aux reins³⁵. En août 1596, Richard Field, celui qui imprimait la même année *La Reine des Fées* de Spenser, et qui avait publié en 1593-94 *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrèce* de William Shakespeare, rendit lui aussi visite à Forman³⁶.

Mais les liens entre Forman et le théâtre ne se limitent pas à sa clientèle. Ils sont bien plus profonds. Le médecin londonien allait souvent au théâtre, au point, parfois, que ce qu'il voyait sur scène l'imprégnait, et l'affectait dans ce qu'il avait de plus intime, de plus secret : ses rêves. En 1597, Forman rêve qu'il est attaqué par des hommes qui cherchent à le poignarder. Dans ses carnets, comme à son habitude, il cherche à comprendre la signification de ce rêve. Son explication est la suivante : «that daie I hard of a plaie»³⁷. Ce jour-là, il était allé au théâtre, et ce qu'il avait vu avait agi puissamment sur une scène toute intérieure, celle de son imaginaire.

Les notes de Forman sur les pièces de Shakespeare sont précédées d'un titre, qui nous renseigne déjà sur sa démarche : «The Book of Plays and Notes thereof per Forman — for Common Policy». L'expression «for Common Policy» indique que les notes prises auront un usage pratique, qu'un enseignement, une morale, en seront tirés. Le caractère exemplaire du théâtre déjà clairement présent dans les démarches des hommes que nous avons évoqués, celle de Charles Percy (qui se sert du théâtre pour accompagner l'acte politique) et celle d'Edward Pudsey, est réaffirmé chez le médecin-astrologue londonien.

Chez Forman, cependant, l'enseignement à retirer est bien plus subjectif. Ses carnets montrent combien leur auteur est obsédé par lui-même, et il n'est guère surprenant de constater que les pièces viennent nourrir ses angoisses, ses rêves, et ses obsessions³⁸. Ainsi déclare-t-il avoir vu *Macbeth* au Globe, le 20 avril 1611, un samedi. Dans son résumé de l'intrigue, Forman note que devant *Macbeth* et *Banquo*, se tenaient «three women fairies or nymphs»³⁹. Sensible à la présence du surnaturel dans la pièce, notre nécromancien ne semble pas voir en ces créatures des sorcières. Il ne manque pas non plus de relever la présence du fantôme de *Banquo*, au moment où *Macbeth* lève son verre : «As he thus did, standing

up to drink a carouse to him, the ghost of Banquo came and sat down in his chair behind him. He, turning about to sit down again, saw the ghost of Banquo [...]»⁴⁰. Il consacre également une note toute particulière à Lady Macbeth, et à un personnage somme toute assez secondaire dans la pièce, son médecin : «Observe also how Macbeth's queen did rise in the night in her sleep, and walked and talked and confessed all. And the doctor noted her words»⁴¹. Forman se voyait sans doute, comme dans un miroir, dans ce personnage qui était parvenu à percer les mystères les plus inavouables de sa patiente. L'astrologue londonien se croyait lui aussi capable de sonder de tels secrets.

Forman ne précise pas à quelle date il assista à la représentation de *Cymbeline*. Son résumé de l'histoire témoigne aussi de ses déformations professionnelles. Il note le stratagème visant à s'assurer de la fidélité en amour d'Imogen : nombre de ses clients venaient le consulter pour s'assurer de la fidélité de leurs partenaires. En bon nécromancien, il s'intéresse, en outre, aux moyens de tromper en feignant la mort : «How by eating a sleeping dram they thought she had been dead [...]»⁴².

Il déclare ensuite avoir vu une pièce intitulée *Richard II*, au Globe, le 20 avril 1611, c'est-à-dire, le même jour que *Macbeth* (ce qui paraît peu probable). Mais le résumé qu'il en donne ne correspond pas à la pièce de Shakespeare du même nom ; l'œuvre est plus proche de *Woodstock*, un drame anonyme datant du début des années 1590. Son compte-rendu est ponctué d'injonctions à lui-même : «remember how», «Remember also», etc.⁴³ Peut-être s'agit-il justement d'une reconstruction imaginaire, d'un mélange de plusieurs souvenirs⁴⁴. Quoi qu'il en soit, c'est à nouveau lui-même qu'il voit sur scène, en sa capacité de devin ; et c'est précisément le théâtre qui semble le renseigner sur les dangers de sa profession : «Remember also how the duke of Lancaster asked a wise man [un astrologue, ou un nécromancien ?] whether himself should ever be king ; and he told him No, but his son should be a king. When he had told him, he hanged him up for his labour [...]. Beware by this example of noblemen and of their fair words [...]»⁴⁵. Ce complexe social, à l'égard des aristocrates, est assez courant chez Forman, comme en témoigne, à maintes reprises, son journal.

De *The Winter's Tale*, qu'il déclare avoir vu au théâtre du Globe, le 15 mai 1611, il ne retient encore que des éléments qui le concernent. Dans son résumé très imparfait, il se fait une note personnelle sur l'oracle : «Remember also how he [le roi Leontes] sent to the oracle of Apollo, and the answer of Apollo — that she was guiltless and that the king was

jealous, etc. [...]»⁴⁶. Dans trois des quatre pièces résumées par Forman, il est d'ailleurs question de prédiction (*Macbeth*, *Richard II*, *The Winter's Tale*), deux parlent de trahison amoureuse (cette question faisant aussi partie du «fond de commerce» traditionnel de l'astrologue), les deux thèmes étant réunis dans *The Winter's Tale*. Il est clair que le manuscrit demeure, comme dans une certaine mesure pour Pudsey, le lieu de l'intime, de la quête personnelle du savoir. Il est aussi un espace de transformation informelle, d'interpénétration du culturel et du subjectif. Forman, du reste, était personnellement contre l'imprimé, sans doute parce qu'il ne put se faire publier, mais sans doute aussi, parce qu'il croyait au pouvoir du manuscrit, à sa capacité de protéger un savoir ésotérique : «It hindereth scholars and writing, and maintaineth vice», écrira-t-il dans ses notes⁴⁷.

* * *

Au terme de cette étude succincte des spectateurs de Shakespeare, il est possible de voir émerger quelques points communs entre les trois spectateurs que nous avons évoqués. Shakespeare fait visiblement partie de la culture personnelle de Charles Percy, au point que celui-ci en arrive même à s'identifier familièrement avec deux de ses personnages. Percy avait, à l'évidence, une perception fine du potentiel non seulement satirique, mais aussi critique du dramaturge, puisqu'il eut l'idée de se servir (très probablement) de son *Richard II*, en organisant une sorte de répétition générale des événements qui auraient lieu le lendemain, le but étant de passer, pour reprendre les mots de Francis Bacon, dans un pamphlet accusateur, «from the Stage to the State»⁴⁸.

Pudsey, quant à lui, se sert de Shakespeare pour enrichir sa perception du réel. L'homme possède, de toute évidence, une véritable soif de savoir, et il n'est pas indifférent non plus aux éléments de critique sociale dans l'œuvre du dramaturge. Pour Forman, enfin, le théâtre est certes source de savoir, mais il est aussi fortement lié au monde de l'imaginaire, voire du fantasme.

On ne sait si Charles Percy tenait un carnet ; pour Pudsey et Forman, il est clair que leurs notes manuscrites constituent un espace de croisement, d'enchevêtrement du subjectif et du culturel. On trouve, du reste, chez les dramaturges eux-mêmes, et dans la littérature satirique de l'époque, des allusions à ces pratiques. Hamlet parle aux comédiens d'un «table book», c'est-à-dire, d'un carnet de morceaux choisis, dans l'in-

quarto de 1603 (Q1)⁴⁹. John Marston révèle dans *The Scourge of Villainy* de quelle façon le théâtre peut venir parfois nourrir l'imaginaire de ses spectateurs, notamment lorsque ceux-ci se parent de bons mots notés lors des représentations :

Now I have him, that nere of ought did speake
But when of playes or Plaiers he did treat.
H'ath made a common-place booke out of plaies,
And speakes in print, at least what ere he sayes
Is warranted by Curtaine *plaudeties*.⁵⁰

John Webster aussi ironisa sur ces pratiques, par l'intermédiaire de William Sly, dans l'Induction du *Malcontent* de Marston : «I am one that hath seen this play often, and can give them intelligence for their action : I have most of their jests here in my table-book»⁵¹.

Pourtant, ce même John Webster, comme d'autres dramaturges, tels George Chapman, ou Ben Jonson, faisait lui-même usage d'un «commonplace book» dans la composition de ses pièces⁵². Si les dramaturges nourrissaient leurs spectateurs, ils se nourrissaient aussi eux-mêmes par les mêmes moyens. S'il est difficile de savoir si Shakespeare avait lui-même un tel carnet à sa disposition, nous savons que dans bon nombre de pièces il a coutume de se nourrir d'autres auteurs, et d'user des *loci communes*, ou «lieux communs», de la pensée gnomique.

Loin d'être de simples poncifs, les *loci communes*, que Cicéron définit dans son traité *De l'Invention*, renvoient à un terrain commun, où auditeurs et orateurs, spectateurs et acteurs, peuvent se retrouver et parviennent à se comprendre⁵³. Le manuscrit, le «commonplace book», qu'il appartienne à un auteur ou un spectateur, devient alors un lieu de passage, de rencontre, un espace d'appropriation et de création, de brassage et de rebrassage culturel. On peut penser à ce propos à cette œuvre singulière de Ben Jonson, *Timber, or, Discoveries*, qui est en réalité le «commonplace book» du dramaturge, et qui est portée par ce même mouvement de brassage et de rebrassage, de flux et de reflux, comme l'exprime si bien son sous-titre : «Discoveries, Made upon men and matter, as they have flowed out of his daily readings, or had their reflux to his peculiar notion of the times»⁵⁴.

Jean-Christophe MAYER
C.N.R.S.

NOTES

¹ Les recherches nécessaires à l'écriture de cet article ont été rendues possibles grâce à une subvention du C.N.R.S. (dans le cadre des «Appels à Projets Nouveaux»). Ces crédits ont permis de financer un séjour de deux semaines, en août 2001, à la Bodleian Library d'Oxford.

² Ces chiffres proviennent de : Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage*, Third Edition, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 213.

³ David Cressy fait observer que le taux d'illettrisme en Angleterre dans la période atteignait les 90%, et qu'il fallut attendre la fin du XVII^e siècle pour voir ces chiffres baisser. David Cressy, *Literacy and the Social Order : Reading and Writing in Tudor and Stuart England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 128.

⁴ Andrew Gurr a recueilli dans un appendice les principales allusions aux spectateurs de théâtre de 1563 à 1699. Une grande partie de celles-ci ont un caractère satirique, et se veulent souvent révélatrices des mœurs des spectateurs. Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 205-51.

⁵ Voir : Gurr, *Playgoing*, p. 107-14.

⁶ Il s'agit d'une supputation, qui reste cependant logique, en l'absence d'éléments réellement contradictoires. Voir : Samuel Schoenbaum, «'Richard II' and the Realities of Power», *Shakespeare Survey* n°28, 1975, p. 7.

⁷ Passage cité dans : E.K. Chambers, *William Shakespeare, A Study of Facts and Problems*, 2 vol., Oxford, Clarendon Press, 1930, vol. 2, p. 324.

⁸ Je souligne. Cité dans : Chambers, vol. 2, p. 324.

⁹ Cité dans : Chambers, vol. 2, p. 325.

¹⁰ Cherchant à accumuler des preuves contre Merrick qui, au moment du soulèvement, avait séquestré des membres du Conseil Privé de la Reine, les autorités lui reprochèrent également d'avoir organisé cette représentation séditieuse. On peut lire en effet dans un rapport en date du 5 mars 1601 : «And the story of *Henry IV* being set forth in a play, and in that play there being set forth the killing of the King upon a stage ; the Friday before, Sir *Gilly Merrick* and some others of the Earl's train having an humour to see a play, they must needs have the play of *Henry IV*. The players told them that it was stale, they should get nothing by playing of that, but no play else would serve ; and Sir *Gilly Merrick* gives forty shillings to *Philips* the player to play this, besides whatsoever he could get». Cité dans : Chambers, vol. 2, p. 325-6 (selon Chambers, ce rapport proviendrait d'un manuscrit de la collection *Le Neve*). L'historien John Camden ne fut pas dupe lui non plus de cette accusation : «[...] which the Lawyers interpreted to be done by

him [Merrick], as if they should now behold that acted vpon the stage, which was the next day to be acted in deposing the Queene». John Camden, *The historie of the most renowned and victorious princesse Elizabeth*, London, 1630, book 4, p. 192. S.T.C. : 4500.5.

¹¹ Il n'y a aucune référence à Carlington dans le *Dictionary of National Biography*.

¹² Public Record Office, Domestic State Papers, Elizabeth, vol. 275, n°146. (La lettre est transcrite par C.M. Ingleby dans : *Shakespeare's Centurie of Prayse*, London, New Shakespeare Society, 1879 [1874], p. 38). Ingleby attribue l'écriture de cette lettre à l'année 1600, ce qui paraît très probable. Cette date est d'ailleurs reprise par Andrew Gurr qui fait également référence à la lettre. Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, p. 200.

¹³ Le juge John Shallow apparaît aussi dans *The Merry Wives of Windsor*.

¹⁴ La lettre de Cecil, du 26 février 1601, est libellée ainsi : «Sec. Cecil to the Lord Deputy of Ireland». On peut y lire en effet que : «He [Essex] asked liberty to set down in writing his whole project of coming to Court in that sort, which he has done, and this concurs with the confessions of Sir Chas. Danvers, Sir John Davies, Sir Ferd. Gorges, and Mr. Carleton ; declaring that they intended to seize the Tower, in case the city should mislike their action ; that Sir Chas. Blount was to take the Court gate ; Sir John Davies, to leave some company in the hall, go into the room, and seize the halberts of the guard, / which are usually piled up against the wall ; Sir chas. Danvers and others were to make good the place, and then Essex, Southampton, and Rutland, and others go the Queen, and use her authority to change the government and call a Parliament, condemning their opponents for misgoverning the state». Je souligne. Mary Anne Everett Green, ed., *Calendar of State Papers, Domestic Series, of the Reign of Elizabeth, 1598-1601*, London, Longmans, 1869, p. 597-8.

¹⁵ Francis Bacon dénonça d'ailleurs après l'exécution d'Essex cette répétition théâtrale de l'insurrection. Pour des raisons politiques, il impute la responsabilité à l'intendant du comte, Gilly Merrick : «So earnest hee was to satisfie his eyes with sight of that Tragedie, which hee thought soone after his Lord should bring from the Stage to the State, but that GOD turned it vpon their owne heads». Francis Bacon, *A Declaration of the Practices and Treasons committed by Robert Late Earle of Essex*, London, 1601, sig. K3. S.T.C. : 1338.

¹⁶ Ces développements sont inspirés de l'unique ouvrage consacré à Pudsey, qui est une édition non-publiée des carnets de Pudsey. Juliet Mary Gowan, *An Edition of Edward Pudsey's Commonplace Book (c.1600-1615) from the Manuscript in the Bodleian Library*, University of London, M. Phil., 1967.

¹⁷ Ces feuillets furent redécouverts en 1977, dans les papiers de Richard Savage, l'un des conservateurs du Shakespeare Birthplace. Savage avait fait une transcription des extraits shakespeariens qui fut publiée en 1888. Richard Savage, *Shakespearean Extracts from Edward Pudsey's Booke Temp. Q. Elizabeth &*

K. James I, Which Include Some from an Unknown Play by William Shakespeare, London, 1888. Un article retrace les circonstances de cette redécouverte («Purple passages from the early days of Othello», *The Times*, 25 juin 1977). Andrew Gurr fait figurer Pudsey dans sa liste de spectateurs de théâtre, il mentionne également ses carnets, mais semble ignorer les notes prises par Pudsey sur les pièces de Shakespeare. Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, p. 200-1.

¹⁸ Savage, *Shakespearean Extracts*, p. 52. (Je cite, pour plus de commodité, les transcriptions de Savage, qui ont été révisées par Juliet Gowan, et qui restent, tant que les feuillets du Shakespeare Birthplace Trust ne seront pas joints au reste du manuscrit de la Bodleian, la source la plus complète). Le passage cité se trouve à l'acte I, scène 1, vers 139-45 dans l'in-folio de 1623 : «Some say that ever 'gainst that season comes / Wherein our saviour's birth is celebrated / The bird of dawning singeth all night long ; / And then, they say, no spirit can walk abroad, / The nights are wholesome ; then no planets strike, / No fairy takes, nor witch hath power to charm, / So hallowed and so gracious is the time». Toutes les références aux pièces de Shakespeare sont tirées de l'édition suivante : William Shakespeare, *The Complete Works*, eds. Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1986.

¹⁹ Savage, *Shakespearean Extracts*, p. 75. Dans l'in-folio de 1623, on peut lire : «O, step between her and her fighting soul. / Conceit in weakest bodies strongest works. / Speak to her, Hamlet» (III.4.103-5).

²⁰ Voir : Savage, p. 58-9 ; 60 ; 61.

²¹ Savage, p. 57. In-folio : «[...] Beware / Of entrance to a quarrel, but being in, / Bear't that th'opposèd may beware of thee. / Give every man thine ear but few thy voice. Take each man's censure, but reserve thy judgement» (I.3.65-9).

²² Cité dans : Gowan, *An Edition of Edward Pudsey's Commonplace Book*, p. 713. Le testament de Pudsey est le seul document qui puisse nous éclairer quelque peu sur la vie d'un homme dont on ne sait pratiquement rien. Une transcription de tout le document figure dans le mémoire de Juliet Gowan (p. 712-8).

²³ Savage, p. 79. In-folio : «The age is grown so picked that the toe of the peasant comes so near the heel of the courtier he galls his kibe» (V.1.135-7).

²⁴ Savage, p. 32-50.

²⁵ Savage, p. 38 ; 43.

²⁶ Savage, p. 10. Dans l'in-quarto de 1599, on peut lire : «Show me a mistress that is passing fair, / What doth her beauty serve but as a note / Where I may read who passed that passing fair ? / Farewell, thou canst not teach me to forget» (I.1.231-4).

²⁷ Voir : Savage, p. 12.

²⁸ Savage, p. 15. In-quarto de 1599 : «Love goes toward love as schoolboys from their books, / But love from love, toward school with heavy looks» (II.1.201-2).

²⁹ Voir : Savage, p. 30.

³⁰ Savage, p. 24. Ce passage n'apparaît pas dans l'édition de Wells et Taylor. Je cite une autre édition, celle d'Andrew Gurr, qui a choisi le premier in-quarto de 1597 comme texte de référence : «For gnarling sorrow hath less power to bite / The man that mocks at it and sets it light» (I.3.291-2). William Shakespeare, *Richard II*, ed. Andrew Gurr, New Cambridge Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

³¹ Les notes sur *Othello* ne figurent pas dans l'édition de Savage. Celles-ci lui avaient échappé ; elles furent retrouvées par la suite, en 1977, dans les papiers de Richard Savage, par le Shakespeare Birthplace Trust. Voir : *The Times*, 25 juin 1977 ; voir aussi : Savage Collection, MS ER 82, f. 1-4, Shakespeare Birthplace Trust, Stratford-sur-Avon.

³² Deux ouvrages, dont l'un très récent, lui sont entièrement consacrés : A.L. Rowse, *Simon Forman, Sex and Society in Shakespeare's Age*, London, Weidenfeld, 1974 et Barbara Howard Traister, *The Notorious Astrological Physician of London, Works and Days of Simon Forman* Chicago and London, University of Chicago Press, 2001.

³³ Pour l'ensemble de ces allusions, voir : Rowse, *Simon Forman*, p. 16-7.

³⁴ Augustine Phillips est mentionné dans les carnets de Forman en 1597. (Voir : Rowse, p. 79).

³⁵ Rowse, p. 201 ; Howard Traister, *The Notorious Astrological Physician*, p. 170 (passage cité).

³⁶ Il avait avalé, par accident, une pièce d'or ! (Rowse, p. 204).

³⁷ Cité dans : Howard Traister, *The Notorious Astrological Physician*, p. 169.

³⁸ Andrew Gurr semble d'ailleurs un peu sévère dans son jugement de Forman : «He should probably serve as an example of one fairly ordinary type of playgoer, more absorbed in the story than the verse or characterisation, not at all interested in symbols or application, inclined to moralize only in the conventional way as a response to the depiction on stage of villainy at work». Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, p. 109. Barbara Howard Traister a un jugement plus nuancé : «he saw on the stage either reflections of himself or cautionary events from which he could learn» ; Howard Traister, *The Notorious Astrological Physician*, p. 171 ; voir également, p. 172.

³⁹ Nous utilisons les transcriptions en orthographe modernisée de Rowse (Rowse, *Simon Forman*, p. 303).

⁴⁰ Cité dans : Rowse, p. 304.

⁴¹ Cité dans : Rowse, p. 304.

⁴² Cité dans : Rowse, p. 305.

⁴³ Rowse, p. 305-6.

⁴⁴ J.M. Nosworthy a d'ailleurs décelé de possibles influences des chroniques de Raphael Holinshed dans le résumé que fait Forman de *Macbeth*. J.M. Nosworthy, «*Macbeth at the Globe*», *The Library*, n°5 ser., II, 1947, p. 115-6). Sur les doutes concernant le compte-rendu de *Richard II*, on lira : Samuel Schoenbaum, «'Richard II' and the Realities of Power», *Shakespeare Survey*, n°28, 1975, p. 1-13. Don Le Pan, pour sa part, a analysé les processus cognitifs à l'œuvre, selon lui, dans ces quatre résumés. Il est persuadé qu'un passage s'opère, dans l'assimilation de contenu narratif par l'esprit de Forman, du mode séquentiel au mode causal. Don Le Pan, *The Cognitive Revolution in Western Culture, vol. 1 : The Birth of Expectation*, Basingstoke and London, Macmillan, 1989, p. 287 ; 291 ; 294 ; et *passim*. Enfin, sur les «erreurs» et les omissions de Forman, on se reportera à : Howard Traister, *The Notorious Astrological Physician*, p. 171.

⁴⁵ Cité dans : Rowse, *Simon Forman*, p. 306.

⁴⁶ Cité dans : Rowse, p. 306.

⁴⁷ Cité dans : Rowse, p. 89.

⁴⁸ Bacon, *A declaration of the practices*, sig. K3. Bacon applique cette accusation à Gilly Merrick, l'intendant d'Essex, bien qu'en réalité le commanditaire serait plutôt Charles Percy.

⁴⁹ Le texte de l'in-quarto de 1603 est très incomplet ; il est certainement le fruit des souvenirs d'un comédien, mais, malgré ses imperfections, il reste révélateur : «[...] and Gentlemen quotes his ieasts downe / In their tables, before they come to the play, as thus : Cannot you stay till I eate my porrige ? and, you owe me / A quarter wages : and, my coate wants a cullison». Paul Bertram and Bernice W. Kliman, eds., *The Three-Text Hamlet, Parallel Texts of the First and Second Quartos and First Folio*, New York, AMS Press, 1991, p. 132, vers 1240-3.

⁵⁰ Cité dans : Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, p. 212.

⁵¹ John Marston, *The Malcontent*, ed. G.K. Hunter, London, Methuen, 1975, Induction, vers 15-7.

⁵² Voir à ce sujet l'article de Peter Beal : «Notions in Garrison : The Seventeenth-century Commonplace Book», in *New Ways of Looking at Old Texts : Papers of the Renaissance English Text Society, 1985-1991*, ed. W. Speed Hill, Binghamton and New York, Medieval & Renaissance Texts & Studies, in conjunction with Renaissance English Text Society, 1993, p. 146.

⁵³ On se reportera à ce propos au texte de Cicéron : *De l'Invention*, texte établi et traduit par G. Archard, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 165 (XV.48). Henri Suhamy fournit également d'excellentes analyses de la notion dans : *Stylistique anglaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 180.

⁵⁴ Ben Jonson, *Timber, or, Discoveries*, in *Ben Jonson*, ed. Ian Donaldson, Oxford and New York, Oxford University Press, 1985, p. 521.