



HAL
open science

Avant l'âge d'or : pour une histoire du sonnet imprimé en Angleterre (1547-1592)

Rémi Vuillemin

► To cite this version:

Rémi Vuillemin. Avant l'âge d'or : pour une histoire du sonnet imprimé en Angleterre (1547-1592). *Etudes Epistémè: revue de littérature et de civilisation (XVIe - XVIIIe siècles)*, 2022, 41, 10.4000/episteme.15112 . hal-04558462

HAL Id: hal-04558462

<https://hal.science/hal-04558462>

Submitted on 29 Apr 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 - NoDerivatives 4.0 International License

Avant l'âge d'or : pour une histoire du sonnet imprimé en Angleterre (1547-1592)

Before the Golden Age: Printing the Sonnet in Early Modern England, 1547-1592

Rémi Vuillemin



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/episteme/15112>

DOI : 10.4000/episteme.15112

ISSN : 1634-0450

Éditeur

Association Études Épistémè

Ce document vous est offert par Université de Strasbourg



Référence électronique

Rémi Vuillemin, « Avant l'âge d'or : pour une histoire du sonnet imprimé en Angleterre (1547-1592) », *Études Épistémè* [En ligne], 41 | 2022, mis en ligne le 10 juin 2022, consulté le 22 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/15112> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/episteme.15112>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Avant l'âge d'or : pour une histoire du sonnet imprimé en Angleterre (1547-1592)

Before the Golden Age: Printing the Sonnet in Early Modern England, 1547-1592

Rémi Vuillemin

- 1 L'histoire du sonnet anglais de la Renaissance est bien connue : importé en Angleterre par Henry Howard, Comte de Surrey et Thomas Wyatt, il commence à circuler sous forme imprimée en Angleterre avec la parution en 1557 du volume *Songes and Sonnettes...*, plus connu sous le nom de *Tottel's Miscellany*¹, qui comprend notamment un certain nombre de traductions et d'adaptations de sonnets de Pétrarque. Il revient au goût du jour à la fin du siècle, dans les années 1590, sous forme du recueil de sonnets, ou, selon l'expression consacrée, de *sonnet sequence*, à la dimension narrative plus ou moins affirmée, pour connaître son apogée dans les *Sonnets* de Shakespeare (1609). Le quatorzain connaît ensuite un long déclin (interrompu seulement par les sonnets de John Milton, exceptionnels à plus d'un titre), jusqu'à la deuxième moitié du XVIII^e siècle.² Une énigme persiste pourtant dans ce récit qui est fait de l'histoire du sonnet en Angleterre : son éclipse entre la production de Wyatt et Surrey d'une part, et l'efflorescence soudaine de la forme à la fin du siècle, initiée par Sidney, d'autre part. Les histoires du sonnet anglais s'accordent pour affirmer qu'entre ces deux jalons, il se passe tout de même quelque chose, mais n'en disent pas beaucoup plus. L'ouvrage de référence de Michael R.G. Spiller, par exemple, consacre un chapitre à Wyatt, Surrey et leur héritage (chapitre 6), et le chapitre suivant à Sidney (chapitre 7). Dans le chapitre 6, seules quatre pages fournissent des éléments sur les sonnets écrits après ceux de Wyatt et Surrey et avant ceux de Sidney³. Bien que d'autres travaux récents, qui seront évoqués plus bas, fournissent des pistes pour aborder notamment les années 1560-1570, il est rare que l'on se risque encore à des tentatives d'histoire du quatorzain à cette période où sa diffusion reste en effet assez confidentielle.
- 2 Sans doute l'opposition entre deux modes de circulation de la poésie (celui, confidentiel, du manuscrit, et celui, plus ouvert, de l'imprimé) fournit-elle un cadre

propice à la réflexion. L'hypothèse du stigmate de l'imprimé (« stigma of print »), exposée dans un article classique de Saunders (mais par ailleurs contestée), donne une première réponse : pour un auteur issu de l'aristocratie, voir sa poésie imprimée, c'était risquer d'être couvert d'opprobre⁴. Cette hypothèse, même si on l'accepte, n'explique cependant pas ce qui serait spécifique au sonnet. Elle n'indique pas non plus ce qui aurait empêché la publication du recueil *Songes and Sonettes...* en 1557 de donner lieu à une efflorescence de la forme comparable à celle de la fin du règne d'Élisabeth. Enfin, il convient de garder à l'esprit que le sonnet, même s'il se fait assez rare, n'est pas absent de la production littéraire imprimée de cette période. Le regain d'intérêt récent pour la littérature de la première partie du règne d'Élisabeth I^{ère} et pour les questions formelles, conjugué au renouveau de l'histoire du livre comme outil d'analyse littéraire depuis les années 1990, autorise aujourd'hui à poser à nouveaux frais la question de la mise en forme du sonnet imprimé, isolé et en recueil, et à réenvisager ce qu'elle peut nous dire de son histoire⁵. Le travail qui suit s'inspire ainsi de McKenzie et de sa « sociologie des textes », qui ne relève pas réellement de la discipline sociologique, mais plutôt d'une bibliographie qui s'attache à « montrer que les formes ont un effet sur le sens », et par conséquent un impact éventuel sur le monde social⁶. Au XVI^e siècle, la codification des formes éditoriales est en cours, et les conditions mêmes selon lesquelles un texte peut être lu ne sont pas définitivement établies. Les presses anglaises ont à cet égard un retard certain sur celles du Continent, retard qui dans la perspective de cet article n'est pas anodin. C'est en acceptant la fluidité des formes, des diverses reconfigurations des éléments éditoriaux (péritextuels et paratextuels), sans pour autant renoncer à les interpréter, que l'on peut comprendre plusieurs aspects de l'histoire du sonnet à l'ère Tudor, comme je vais tenter de le montrer ci-dessous.

Les débuts du sonnet imprimé anglais

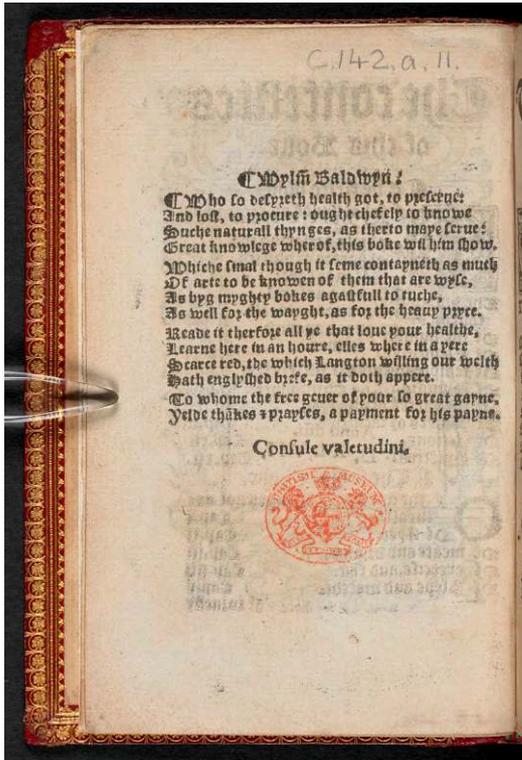
- 3 Le premier sonnet imprimé anglais paraît en 1547 dans un ouvrage de Christopher Langton intitulé *A uery brefe treatise, ordrely declaring the pri[n]cipal partes of phisick...*⁷. Il s'agit d'un traité médical, dont le thème ressort dans le poème liminaire de Baldwin, qui en recommande la lecture (fig. 1).

Who so desyreth health got, to preserve :
 And lost, to procure : ought chefully to knowe
 Suche naturall thynges, as therto may serue :
 Great knowlege wherof, this boke will him show.

Whiche smal though it seme contayneth as much
 Of arte to be knowen of them that are wyse,
 As byg myghty bokes agastfull to tuche,
 As well for the wayght, as for the heauy pryce.
 Reade it therfore all ye that loue your health,
 Learne here in an houre, elles where in a yere
 Scarce red, the which Langton willing our welth
 Hath englyshed brefe, as it doth appere.
 To whome the free geuer of your so great gayne,
 Yelde thankes & prayses, a payment for his payns.

Figure 1:

Christopher Langton, *A very brefe treatise, ordrelly declaring the pri[n]cipal partes of phisick that is to saye: thynges natural. Thynges not naturall. Thynges agaynst nature*, Londres, Edward Whitchurch, 1547, n.p., Copyright © The British Library Board, All Rights Reserved, shelfmark C.142.a.11



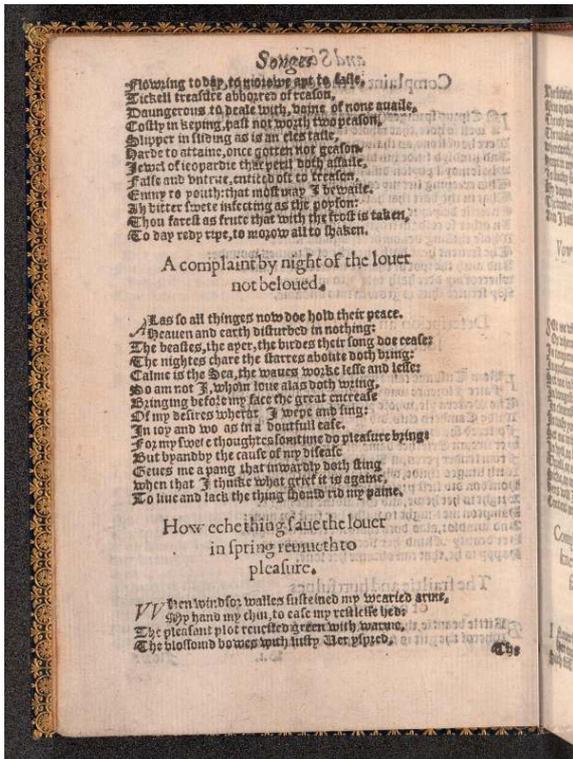
- 4 Le sonnet est parfaitement adapté au propos de l'ouvrage : le *topos* développé, *multum in parvo*, convient aussi bien au sonnet qu'au petit format du livre, puisqu'il s'agit d'un in-8°. Par ailleurs, la forme du sonnet anglais, que l'on reconnaît par le schéma de rimes, est soulignée (certes discrètement) par la typographie, puisqu'un court espace est ménagé entre les strophes. L'utilisation de la forme sonnet par Baldwin résulte manifestement d'une connaissance précise de Pétrarque (dont l'imitation et la traduction sont intimement liées à la diffusion internationale du sonnet) tout autant que de ses adaptations anglaises : il entre dans un jeu bien connu des amateurs de sonnets pétrarquistes italiens et français, pour qui l'incipit sert à indiquer une connaissance de Pétrarque et de ses émules, et fonctionne comme « sésame identificateur », selon la formule de Cécile Alduy : « who so desyreth » fait écho au début du sonnet 248 de Pétrarque, « Chi vuol veder quantunque pò natura », peut-être par le truchement d'une de ses imitations⁸. Par ailleurs, la structure fait succéder, aux deux quatrains qui énumèrent les raisons de lire l'ouvrage, l'injonction à lire elle-même, introduite par le verbe à l'indicatif. Le distique final incite enfin le lecteur à la reconnaissance vis-à-vis de l'auteur, Christopher Langton. William Baldwin, ancien étudiant d'Oxford, auteur de *Beware the Cat*, que William Ringer et Michael Flachmann voient comme le premier roman jamais publié en anglais, compilateur (et l'un des auteurs) du *Mirror for Magistrates*, l'un des textes du milieu du siècle les plus importants pour la littérature Tudor, et compositeur pour l'imprimeur Edward Whitchurch, était idéalement situé à la fois pour écrire un sonnet dans les règles de l'art et pour en valoriser les caractéristiques formelles⁹.

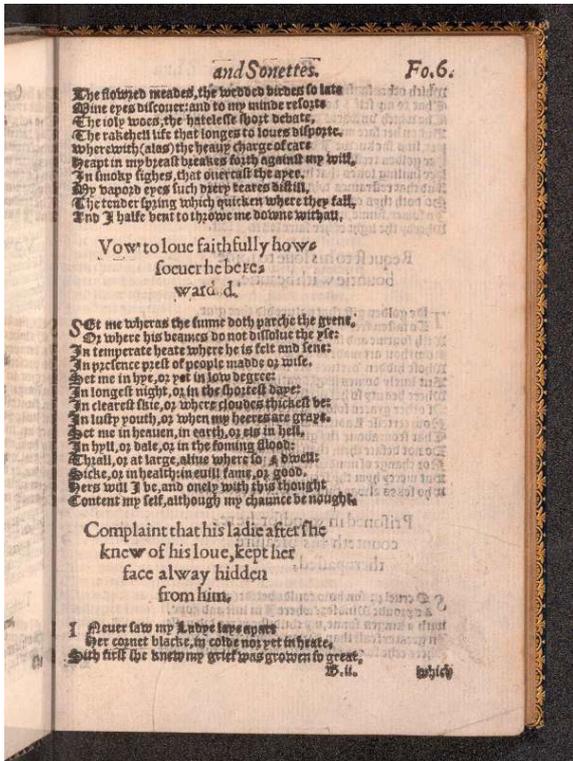
- 5 Ce texte est donc tout à fait remarquable en soi, mais il l'est aussi par son isolement : je n'ai jusqu'ici trouvé aucun autre sonnet imprimé en Angleterre dans les dix ans qui suivent¹⁰. Le tournant retenu par l'histoire littéraire est celui de la publication de *Songes and Sonettes* (1557), longtemps connu sous le nom de *Tottel's Miscellany*, que l'on considère souvent comme le recueil qui a réellement permis la diffusion du sonnet en Angleterre, et comme la première anthologie lyrique renaissante d'importance outre-Manche. La préface rédigée par l'imprimeur affirme la valeur de l'anglais face au latin, au français et à l'italien et fait de la poésie de Surrey, de Wyatt et de quelques autres le fer de lance de son entreprise, à savoir la mise à disposition de modèles d'éloquence vernaculaire au-delà des seuls cercles aristocratiques. En défendant la valeur de la langue anglaise, Tottel suit les traces d'Ange Politien (qui avait défendu la langue toscane dans son épître liminaire à la *Raccolta aragonese*, c. 1476-77) et de Joachim du Bellay dans sa *Défense et illustration de la langue françoise* (1549). Comme son prédécesseur français, le volume « illustre » la langue qu'il défend d'une manière quelque peu paradoxale, mais bien connue des lecteurs de poésie de la Renaissance : les poèmes qui le composent peuvent aussi bien être des pièces strictement anglaises que des traductions ou adaptations d'autres langues plus prestigieuses, y compris du toscan de Pétrarque, instrument par excellence d'une modernité poétique importée. On a ainsi fait du recueil, probablement à raison, un texte-clé de l'histoire du sonnet et plus généralement de la poésie anglaise de la Renaissance. Malgré cela, des travaux récents ont permis d'en nuancer le rôle autant que le caractère innovant : loin de constituer une nouveauté absolue, il est aussi largement tourné vers le passé, d'une part en faisant figurer des poèmes d'auteurs comme Chaucer, d'autre part en adoptant une perspective largement morale en accord avec la tradition poétique nationale. Amanda Holton a proposé il y a une dizaine d'années de réévaluer la nouveauté que constitua le sonnet au milieu du XVI^e siècle, et notamment la forme anglaise du sonnet¹¹. Elle a démontré de manière convaincante qu'un certain nombre de caractéristiques du sonnet, comme les quatorze vers, l'articulation entre huitain et sizain (qui tend par ailleurs assez souvent à s'estomper dans le sonnet anglais), ou encore les schémas de rimes, correspondaient aussi à des formes existant dans la poésie anglaise de la fin du moyen-âge, et qu'un certain nombre de poèmes identifiés comme sonnets dans le recueil étaient davantage des adaptations de formes médiévales comme le rondel que des sonnets à proprement parler. Dans la perspective qui est la mienne, la thèse de Holton a surtout l'intérêt de suggérer qu'il ne suffit pas qu'une forme apparaisse sous forme imprimée pour en garantir la diffusion, ni même pour qu'elle soit perçue comme nouvelle. Si on trouve en effet dans les années qui suivent quelques sonnets imprimés, il ne s'agit à une exception près que de poèmes liminaires émanant dans la plupart des cas de traducteurs, nécessairement plus familiarisés que le reste du public avec les formes poétiques étrangères.
- 6 L'hypothèse que je voudrais émettre ici est que le recueil a bien permis une diffusion du sonnet, mais que celle-ci est restée limitée parce que la forme n'a pas été comprise comme recelant des enjeux particuliers. Pour aller plus loin encore, on pourrait dire que rien ne permet dans le paratexte et le péri-texte du recueil *Songes and Sonettes* de dégager une quelconque spécificité du sonnet. L'appareil éditorial ne comporte d'ailleurs le terme « sonnet » que dans son titre, et ne permet donc pas d'identifier les poèmes concernés, si bien que vingt ans plus tard, la première codification théorique du sonnet indiquera encore comme l'une des significations possibles du terme son sens étymologique de petite chanson, sans spécifications de forme (voir plus bas). Par

ailleurs, typographie et mise en page ne révèlent pas l'organisation formelle des sonnets (fig. 2) : tous les vers sont alignés à gauche, et on ne saute pas de ligne d'une strophe à l'autre. Enfin, la répartition des vers d'un même sonnet se fait indifféremment sur la même page, ou sur deux pages successives, compliquant encore davantage une appréhension visuelle de la forme. Il est donc possible que la présence du sonnet, ou plus exactement sa spécificité en tant que forme littéraire, ait échappé à une part significative du lectorat.

Figure 2 :

Songes and Sonettes, written by the right honorable Lorde Henry Hawarde late Earle of Surrey, and other, sig. B^r-Bii^v, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin.





De 1557 aux années 1580 : un passage à vide ?

- 7 Les débats sur la nature aristocratique ou bien au contraire plus largement diffusée du sonnet ont récemment trouvé une nouvelle réponse : jusqu'aux années 1580 environ, le sonnet reste confidentiel, mais le pétrarquisme franchit les barrières sociales jusque dans la littérature de colportage. Le relatif manque de succès du quatorzain s'accompagne d'une diffusion incontestable des tropes pétrarquistes, que l'on retrouve dès les années 1560 dans plusieurs recueils d'auteurs, anthologies, mais aussi, comme l'a démontré Eric Nebeker, dans les *broadside ballads*, cette littérature populaire diffusée par les colporteurs¹². Alors que le sonnet au sens strict du terme reste relativement confidentiel, les thèmes, les motifs et les figures de la poésie amoureuse essaient bien au-delà de la culture de cour, ou même des cercles aristocratiques. Le sonnet a souvent été présenté comme l'incarnation formelle du pétrarquisme. Les analyses de Nebeker montrent qu'il convient au contraire de dissocier au moins en partie l'histoire du sonnet de celle du pétrarquisme si l'on veut parvenir à un récit cohérent.
- 8 Jusqu'à la deuxième moitié des années 1570, les sonnets imprimés sont extrêmement rares, et le cas remarquable des *Meditations of a Penitent Sinner* d'Anne Lok (1560), souvent mis en avant à juste titre, relève de l'exception¹³. Par ailleurs, les choix typographiques des imprimeurs ne valorisent pas les caractéristiques du sonnet : on ne trouve par exemple ni sauts de lignes, ni système d'alinéas avant 1565 ; il existe en revanche quelques exemples de tels procédés entre 1565 et 1580, mais pour des pièces rédigées en français ou en italien, à une exception près. À partir de 1568, on trouve un autre modèle dans *A hundrethe good points of husbandrie* de Thomas Tusser en 1573 (STC 24377), avec deux sonnets anglais dont les dix premiers vers, imprimés en caractères gothiques (*black letters*), sont alignés à gauche, tandis que le distique final, imprimé en italiques, est légèrement décalé. Les alinéas détachent donc de l'ensemble un élément-

clé du sonnet anglais, à savoir le distique final¹⁴. On trouve aussi parfois des poèmes avec une alternance entre vers alignés et vers non alignés, qui ne permettent donc pas de mettre en valeur les spécificités de la forme sonnet. Globalement, donc, la typographie et la mise en page ne révèlent pas d'intérêt des imprimeurs pour les enjeux formels du sonnet ; surtout, elles ne permettent pas à un lecteur d'en prendre conscience en l'absence d'autres indications.

- 9 Les questions de mise en page ne sont bien sûr qu'un aspect d'un contexte plus large, et elles n'ont de sens que si on prend également en considération les tentatives plus explicites de codification des formes poétiques. L'année 1575 représente une date charnière pour la reconnaissance des spécificités du sonnet. George Gascoigne publie dans son recueil *Posies* ce qu'on peut considérer comme le premier art poétique anglais en langue vernaculaire digne de ce nom, *Certayne Notes of Instruction*, dont le passage suivant, bien qu'il ait été souvent commenté, mérite d'être lu et contextualisé à nouveau :

Then have you sonnets. Some think that all poems (being short) may be called sonnets, as indeed it is a diminutive word derived of 'suonare', but yet I can best allow to call those sonnets which are of fourteen lines, every line containing ten syllables. The first twelve do rhyme in staves of four lines by cross metre, and the last two, rhyming together, do conclude the whole. There are dizains and sixains, which are of ten lines and of six lines, commonly used by the French, which some English writers do also term by the name of sonnets.¹⁵

- 10 Ce passage donne incontestablement la première définition explicite du sonnet anglais sous forme imprimée, et joue donc un rôle important de codification. Manifestement, on peut le considérer à la fois comme descriptif et prescriptif. Il s'agit vraisemblablement de la réception d'une pratique ancrée en Angleterre, à partir de Wyatt et Surrey, sous forme manuscrite. Il est aussi question d'établir et donc de diffuser, grâce à l'imprimé, un usage, en le différenciant clairement d'autres usages. À cet égard, la tradition critique a tellement insisté sur cette première codification connue du sonnet en des termes aujourd'hui canoniques qu'elle en a parfois oublié les autres définitions données par Gascoigne. La première d'entre elles (« all poems (being short) ») constitue la reconnaissance d'un usage que l'on peut aisément trouver dans la poésie des années 1560 et qui continue aussi d'être valable pendant tout le règne du sonnet au sens strict. La deuxième, qu'on a oubliée plus souvent encore, renvoie aux dizains et sixains, considérés ici comme français, et dont on trouve aussi une certaine pratique en Angleterre avant et après Gascoigne.

- 11 Un autre passage de ce traité, qui n'est généralement pas abordé par les historiens du sonnet, présente un réel intérêt :

There are also certain poems devised of ten syllables, whereof the first [line] answereth in termination with the fourth, and the second and third answer each other. These are more used by other nations than by us ; neither can I tell readily what name to give them.¹⁶

- 12 Gascoigne semble ici s'amuser d'une sorte de jeu de provocation : sa description correspond très clairement au quatrain en rimes embrassées caractéristique (entre autres) du sonnet italien comme du sonnet français. Le poète a d'ailleurs recours à ce schéma de rimes dans le huitain d'un sonnet qui figure dans ses *Posies*¹⁷. Il y a ainsi dans le traité de Gascoigne une forme de jeu dont l'objectif pourrait être d'affirmer la valeur de la langue et de la poésie anglaises. Le nom complet du traité de Gascoigne est le suivant : *Certayne notes of instruction concerning the making of verse or rhyme in English*,

written at the request of Master Eduardo Donati. On n'a jamais retrouvé trace d'Eduardo Donati, à tel point que les éditeurs modernes du traité pensent qu'il pourrait s'agir d'une personne imaginaire¹⁸. Il est assez amusant de constater que le prénom « Eduardo » évoque un prénom d'origine anglaise plutôt qu'italienne, alors que le nom de famille « Donati », florentin par excellence, évoque le prestige littéraire toscan ; il pourrait donc s'agir d'une pure construction de Gascoigne, même si on ne peut exclure qu'il ait aussi pu être l'un de ces réfugiés italiens en Angleterre étudiés par Michael Wyatt et Diego Pirillo, dont l'identité était nécessairement hybride¹⁹. Revenons sur le titre du traité de Gascoigne : l'ébauche d'art poétique de Gascoigne se présente comme la réponse à une demande d'un Italien, ce qui semble particulièrement étonnant. Le statut de l'anglais en Europe à cette époque est encore extrêmement faible : Florio écrit d'ailleurs que l'anglais ne vaut rien au-delà de Douvres²⁰. Le procédé est ambivalent : l'italien est encodé à l'époque comme langue vernaculaire poétique par excellence, et les Italiens, par conséquent, comme autorités en matière poétique. Gascoigne assure ainsi son autopromotion : une autorité présumée le considère comme une autorité. Mais il se livre aussi à une sorte de renversement paradoxal : la valeur de l'anglais est affirmée par le biais de l'intérêt d'un Italien, dépositaire de l'étalon contemporain de la valeur poétique en vernaculaire, la langue italienne. Cette interprétation est compatible avec ce que l'on sait par ailleurs de Gascoigne et sa capacité à tirer profit des caractéristiques de l'imprimé dans le cadre de stratégies sophistiquées de construction de l'autorité²¹.

- 13 Il y a deux leçons majeures à tirer du traité de Gascoigne. D'une part, les conditions semblent désormais réunies pour que la formulation explicite d'une codification stricte du sonnet soit possible. Le caractère contraignant du quatorzain n'apparaîtra cependant à nouveau dans des ouvrages sur la poésie qu'un quart de siècle plus tard, notamment dans la controverse entre Thomas Campion et Samuel Daniel, comme une caractéristique bien connue du sonnet²². La codification s'opère donc sans surprise par la généralisation de la pratique du sonnet dans les années 1580 et 1590. Quant à la manière dont elle advient, Gascoigne en donne aussi quelques indices : sa définition du sonnet semble partie prenante d'une stratégie d'appropriation du prestige culturel italien par le truchement d'une dialectique entre affichage et dissimulation.

La décennie italienne : les années 1580

- 14 À partir des années 1580, mais avec une accélération marquée dans les années 1590, on trouve plus souvent un système d'alinéas et d'espacements dans des sonnets imprimés anglais, et plus seulement italiens ou français. Il se produit au cours de cette période un ré-encodage et une tentative de standardisation du sonnet selon des normes poétiques et typographiques plus contraintes et plus précises. Il semblerait que ce soit autour de la deuxième moitié des années 1570, surtout à partir des années 1580, et plus encore dans les années 1590, que le sonnet imprimé anglais dans sa forme « isolée » commence à problématiser ce qu'on pourrait appeler sa nature hybride, d'une part dans son propos même, d'autre part, en étant davantage utilisé comme élément de paratexte d'ouvrages liés aux langues étrangères, notamment de traductions²³. S'il fallait donc situer chronologiquement ce qu'on appelle souvent « The Englishing of the sonnet » dans le contexte de l'imprimé, ce serait donc à ce moment-là, qui est aussi celui où, à la

suite de Gascoigne, le sonnet commence à apparaître en tant qu'élément de textes narratifs par ailleurs en prose.

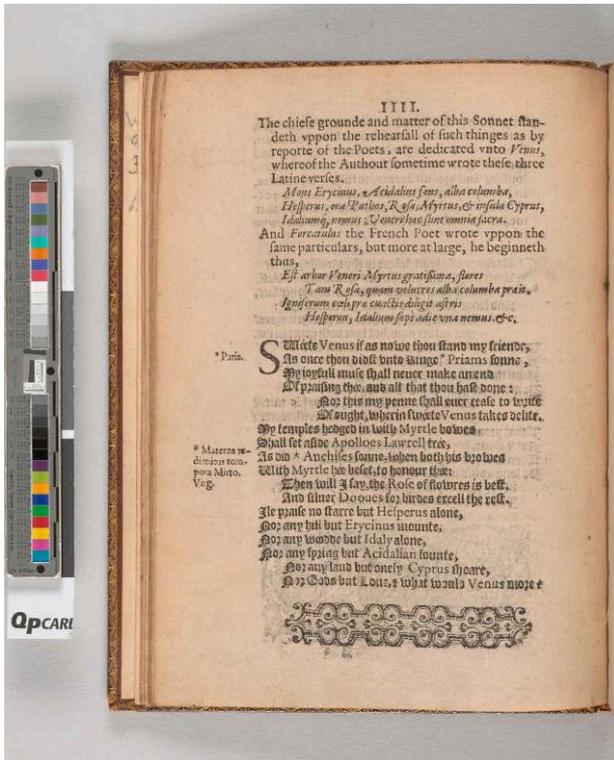
- 15 L'hypothèse que je souhaite avancer ici, c'est que les imprimeurs ont joué un rôle central non seulement dans la promotion de la forme sonnet, mais aussi dans la manière dont elle a enfin été diffusée et reçue dans les deux dernières décennies du siècle comme une forme à l'identité hybride, un texte certes en langue anglaise mais par ailleurs italianisant, francisant et dans une moindre mesure classicisant. Mon propos est centré en particulier sur deux d'entre eux, John Wolfe et John Charlewood. Au début des années 1580, les noms de Charlewood et de Wolfe apparaissent dans une liste de pétitionnaires auprès du Privy Council (octobre 1582)²⁴. On les retrouve aussi dans la réponse de leurs opposants, où ils sont manifestement considérés comme étant à la tête d'un groupe d'imprimeurs renégats²⁵. Ce document donne une indication de probables relations de proximité et d'intérêts communs entre les deux imprimeurs, dont on sait qu'ils ont occasionnellement pu être associés pour la production de certains ouvrages, et qui partageaient aussi un certain nombre de pratiques d'impression clandestine²⁶. Quelques années plus tard, Wolfe devient « beadle », c'est-à-dire responsable de la détection et de la punition des fautifs, et s'acquitte avec soin de sa tâche – mais il laisse visiblement passer une transgression de Charlewood, ce qui est peut-être un signe supplémentaire de leur proximité²⁷.
- 16 Ce détour était nécessaire pour bien comprendre, d'une part, les liens entre Wolfe et Charlewood, et d'autre part leur qualité de stratèges, avec au besoin une certaine absence de scrupules. Or leur activité s'exerce dans un contexte bien spécifique, dont l'une des caractéristiques principales est exposée par Soko Tomita :
- 17 books written in the Italian language were published suddenly in quantity in 1584 (nearly half of the entire publications in that year) and then in large numbers almost every year for fifteen years from 1584 till 1599. This cluster of books in the Italian language was the result of the energetic activities of a few individuals like John Charlewood, John Wolfe, and Richard Field. As already stated, most of the books printed by them were controversial books by great writers of Italian Renaissance. Since the possibility of profit was one of the deciding factors for printers to publish books, there was certainly a demand for these works in a language other than their own in sixteenth-century London²⁸.
- 18 Contrairement à John Wolfe, John Charlewood ne devient imprimeur de textes en italien qu'à la faveur de quelques œuvres qui prendront cependant une importance majeure dans l'histoire intellectuelle de l'époque : les quatre dialogues « anglais », c'est-à-dire publiés en Angleterre, de Giordano Bruno. Il est étonnant qu'un tel travail n'ait pas été confié à Wolfe, qui était bien plus aguerri dans l'impression de livres en italien. Mais Wolfe était à cette période très occupé par la parution des œuvres de Machiavel et de l'Arétin, et Tiziana Provvidera estime que cela pourrait être la raison pour laquelle Charlewood est devenu l'imprimeur de Bruno. On pourrait d'ailleurs imaginer, connaissant les liens entre les deux imprimeurs, que Wolfe lui ait cédé ce travail dont il ne pouvait s'acquitter²⁹. Charlewood les publie sous un faux nom, et falsifie également le lieu de publication (selon les ouvrages, Venise ou Paris au lieu de Londres). Au cours de son procès à Venise, le 2 juin 1592, Bruno attribue ces fausses informations au sens du commerce de son imprimeur³⁰. Au milieu de cette période de succès du livre italien, et quelques années après la parution des dialogues de Bruno, le milieu de l'édition bénéficie d'une embellie économique, une courte période de

prospérité et de confiance, comme l'écrit Mark Bland, facilitée par ailleurs par un nouveau cadre légal et réglementaire particulièrement favorable³¹. De 1588 à 1592, l'imprimerie anglaise connaît une sorte d'âge d'or, qui transforme durablement les pratiques. L'un de ses effets les plus spectaculaires sur l'apparence du livre, c'est la perte de vitesse du caractère gothique (*black letter*) au profit des caractères romans et italiques, qui se généralisera au court de la décennie 1590, et qui permet, au moins au niveau symbolique, de tenter de combler le retard des presses anglaises sur celles du Continent. Ces changements ne furent pas sans lien avec un mouvement de « dépaysement » ou de « foreignization » de la poésie et de l'imprimé anglais, pour reprendre le concept de Lawrence Venuti³². Ce mouvement apparaît en tout cas de manière particulièrement claire dans le cas du sonnet, notamment sous forme de pièce poétique mise en recueil.

- 19 C'est paradoxalement dans un recueil qui ne comporte presque aucun sonnet, chez Thomas Watson, que se situe la première étape de ce récit. *The Hekatompathia, or passionate centurie of love* est publié en 1582, et imprimé par Wolfe³³. Thomas Watson est un helléniste et latiniste émérite, traducteur de textes grecs et italiens vers le latin, connaisseur donc de l'italien, mais aussi du français. La nouveauté de l'ouvrage de Watson se situe à plusieurs niveaux. Il adjoint tout d'abord à chacun de ses poèmes un commentaire détaillant ses sources, ou certaines de ses sources, et donnant des indications sur la manière dont le poème a été composé. L'ouvrage a pu ainsi être considéré comme un manuel de composition poétique. Mais il a aussi pour intérêt de rendre explicites et évidentes ses sources, et donc de faire apparaître à la fois les continuités et les hiatus entre une langue poétique anglaise et ses sources classiques, italiennes et françaises, dans le cadre d'une poésie amoureuse. Ce processus peut avoir deux conséquences contraires : d'une part, les spécificités de l'anglais apparaissent clairement, comme par exemple quand Watson traduit le même sonnet de Pétrarque en anglais, sous forme d'un poème de dix-huit vers, puis en latin, sous forme d'un poème de quatorze vers, expliquant que le latin est beaucoup plus proche de l'italien original. D'un autre côté, cependant, et de manière peut-être plus significative, Watson révèle les éléments étrangers dans des poèmes en anglais, par le biais d'une sorte de dénudation de ses procédés. C'est ce deuxième processus qui pourrait être qualifié de « foreignization ».

Figure 3 :

Thomas Watson, *The Hekatompathia or Passionate Centurie of Love*, Londres, John Wolfe, 1582, sigs A2^v-A3^r, The Morgan Library & Museum, New York.

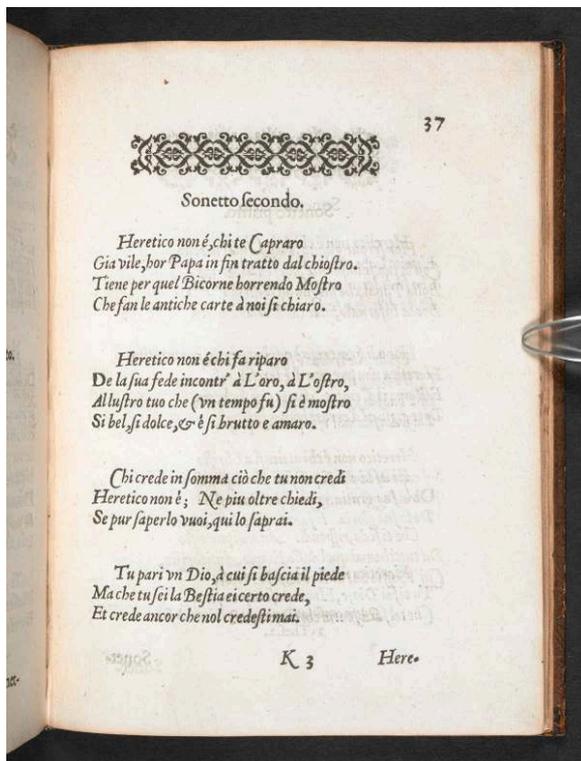


20 Les autres innovations concernent la mise en page et plus généralement la mise en forme du recueil. Watson propose cent poèmes au même format (à quelques rares exceptions près). Il ne s'agit pas de sonnets, mais de poèmes de dix-huit vers. Cette unité confère une certaine harmonie visuelle au recueil (fig. 3), avec toujours le numéro du poème, le commentaire, le poème lui-même, et un bandeau ornemental en bas de page. Le recueil revêt un caractère expérimental du point de vue conjoint du travail de

l'écrivain et de celui de l'imprimeur – il comporte également deux poèmes, un calligramme, et un double acrostiche qui anticipent, comme l'a souligné récemment Craig Farrell, les expérimentations d'un poète métaphysique comme George Herbert³⁴. On peut trouver un autre exemple pertinent dans la production de Wolfe : l'ouvrage polémique *Auiso piaceuole dato alla bella Italia...*, dans la dernière section duquel figure un recueil de 51 sonnets en italien (fig. 4). La forme littéraire est clairement identifiée par le jeu des sauts de paragraphes et des retraits, et chaque page est surmontée d'un bandeau ornemental³⁵.

Figure 4:

Auiso Piaceuole dato alle bella Italia, da vn nobile giovane Francese, sopra la mentita dal serenissimo re di Nauarra a Papa sisto V, Monaco [Londres], Giouanni Swartz [John Wolfe], 1586, sig. K3r, Courtesy of the British Library.



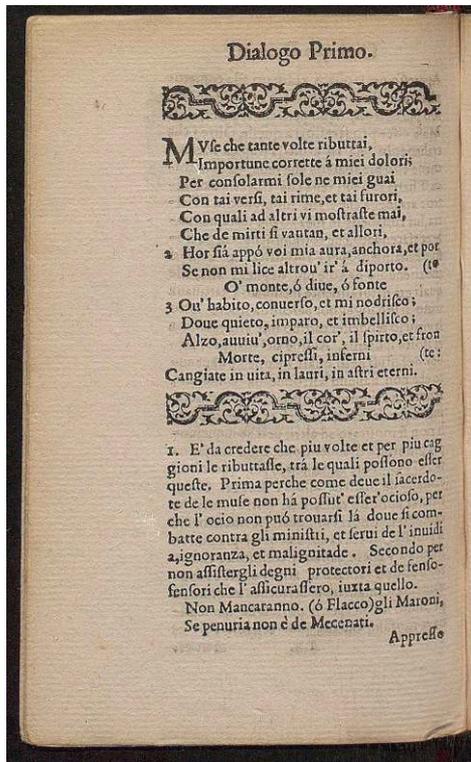
L'art de John Charlewood, de Bruno à Daniel

- 21 Malgré l'apport de l'histoire du livre aux études sur la Renaissance anglaise depuis les années 1990, le rôle majeur de l'atelier de John Charlewood dans l'émergence du recueil de sonnet anglais en tant que forme éditoriale a été jusqu'ici ignoré. Il s'agit donc dans les lignes qui suivent d'en rendre compte. Charlewood imprime au milieu de la décennie 1580 plusieurs dialogues de Giordano Bruno. Les *Fureurs héroïques*, parues en 1585, présentent deux intérêts majeurs dans l'optique de cet article : d'une part, le dialogue contient des sonnets, et d'autre part, il est dédié à Sir Philip Sidney, qui est généralement considéré comme chef de file du sonnet anglais. La nécessité de différencier les sonnets des passages en prose conduit Charlewood, ou son compositeur, à utiliser des bandeaux composés à partir de « fleurons », des caractères ornementaux qui se combinent pour former des éléments ornementaux plus grands, par exemple des

bandeaux (fig. 5). Ce type de procédé est souvent utilisé dans les autres livres comme outil permettant de délimiter les différentes parties du livre. Ici, sa fonction s'apparente davantage à celle de séparation d'un texte et de son commentaire, même si la hiérarchisation des deux n'est pas très claire. Comme chez Watson, les bandeaux isolent chaque poème, mais sont aussi l'outil d'une continuité, une sorte de zone-frontière qui différencie les deux niveaux de texte tout en soulignant le rapport qui s'établit entre eux.

Figure 5 :

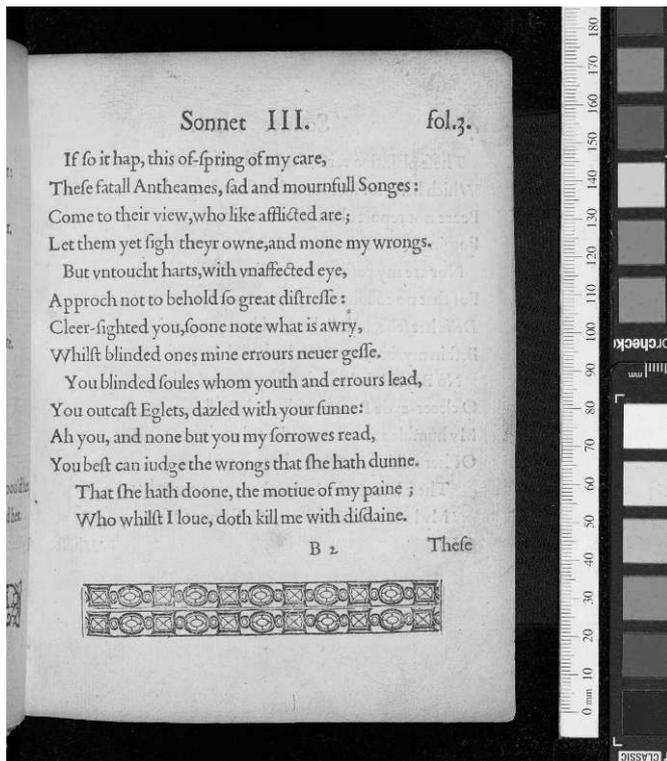
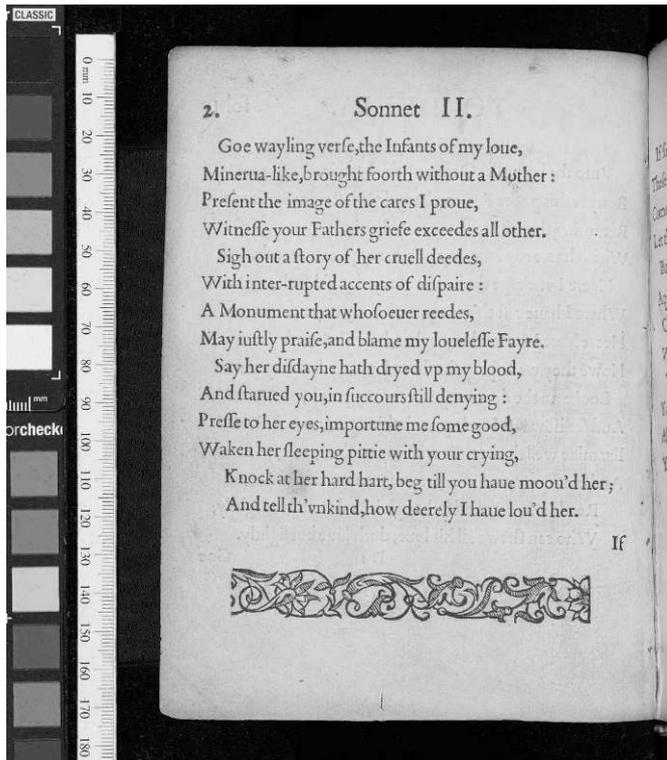
Giordano Bruno, *De gl'heroici furori, al molto illustre et eccellente Caualliero, Signor Phillippo Sidneo*, Paris, [Londres] : Antonio Baio [John Charlewood], 1585, Copyright © The British Library Board, All Rights Reserved, shelfmark C.37.17(4).



- 22 Quelques années plus tard, en 1591, paraît *Astrophil and Stella*, recueil qui lance selon la tradition critique la « folie du sonnet » (*sonnet craze*) en Angleterre, participant et profitant de l'aura de la figure de Sidney, qui donne une légitimité nouvelle au recueil de sonnets. Si *Astrophil and Stella* est réalisé pour Thomas Newman comme l'indique la page de titre, son imprimeur est John Charlewood. L'un de ses aspects les plus intéressants en termes éditoriaux est d'inclure des poèmes d'autres auteurs, dont vingt-huit sonnets de Samuel Daniel. On trouve un contraste saisissant entre la mise en page des sonnets de Sidney et celle des sonnets de Daniel. À la plus grande diversité de formes de sonnets chez Sidney correspond une plus grande diversité d'agencements typographiques. Si ce système est globalement cohérent, puisqu'un même schéma de rimes reçoit presque toujours le même traitement, il met davantage en valeur la variété des poèmes de Sidney que leur recours à une même forme. Au contraire, l'usage des espacements et des alinéas rend la forme des sonnets de Daniel, dont presque tous sont écrits

Figure 6 :

Samuel Daniel, *Delia, contayning certayne sonnets: with the complaint of Rosamond*, Londres, [John] C[harlewood] pour S[imon] Waterson, 1592 (STC 62433), sigs B1^v-B2^r, The Bodleian Libraries, University of Oxford, Tanner 217 (5), sigs B1v-B2r, CC-BY-NC 4.0



- 23 selon le schéma « anglais » (ababdcdefefgg), reconnaissable d'un simple coup d'œil. S'opère ici une véritable standardisation poétique et éditoriale de la forme du sonnet, préalable à la création d'une véritable esthétique du sonnet imprimé.
- 24 De manière significative, le premier recueil de sonnets anglais à paraître après celui de Sidney est celui de Samuel Daniel, intitulé *Delia*, en 1592. Il est imprimé par John Charlewood, et connaît deux éditions successives au cours de l'année 1592 (STC 62432 et 62433), qui correspondent toutes deux à une seule et même entrée dans le registre de la *Stationers' Company* datée du 4 février 1592. STC 62432 comporte une liste d'errata corrigés dans STC 62433, qui inclut également de nouveaux sonnets, ce qui rend la chronologie des deux versions assez claire. La mise en forme du livre fait apparaître un certain nombre d'éléments qui laissent penser que Charlewood a tiré parti des sonnets de Daniel et de leur régularité formelle pour construire une esthétique du livre. Il tente d'élaborer un volume orné avec une grande économie de moyens, probablement par contrainte : en l'occurrence, la page de titre et les bandeaux ornementaux dans le volume sont essentiellement réalisés à l'aide d'un seul et même caractère (un fleuron, précisément celui qu'il avait déjà utilisé pour imprimer *Gl'heroici furori*) disposé de diverses manières. Par une sorte de synthèse des caractéristiques d'ouvrages (mis en forme dans l'atelier de Wolfe) qu'il connaissait probablement, ainsi que de son propre travail sur *Gl'heroici furori* de Giordano Bruno, Charlewood obtient une mise en page symétrique, ornée, mais aussi aérée, reconnaissable d'un simple regard, qui joue sur la régularité de la forme sonnet tout autant qu'elle la met en valeur. Dans les exemplaires de STC 62433 que j'ai pu consulter, les motifs ornementaux sont plus variés que dans STC 62432, et les bandeaux de fleurons sont remplacés par des gravures (fig. 6). Surtout, la page de titre (fig. 7) est revue d'une manière qui appelle le commentaire : elle reprend en effet une gravure déjà utilisée dans *l'Hypnerotomachia Poliphili*, le fameux ouvrage sorti des presses d'Alde Manuce en 1499, et publié sous forme de traduction partielle en Angleterre en 1592. Ce livre, réputé illisible et davantage admiré pour sa dimension visuelle que pour son texte, a vraisemblablement rencontré plus de succès en France et en Angleterre qu'en Italie, puisque dans ces deux pays, il a connu deux réimpressions³⁶. En Angleterre, les deux réimpressions paraissent comme la première en 1592, et l'une de ces réimpressions a lieu, précisément, dans l'atelier de Charlewood. L'imprimeur a donc à sa disposition un outil qui permet de construire une page de titre monumentale et d'insérer l'écriture de Daniel, qui est volontiers inspirée ou traduite de sources françaises et italiennes, dans un cadre esthétique classicisant.

Figure 7:

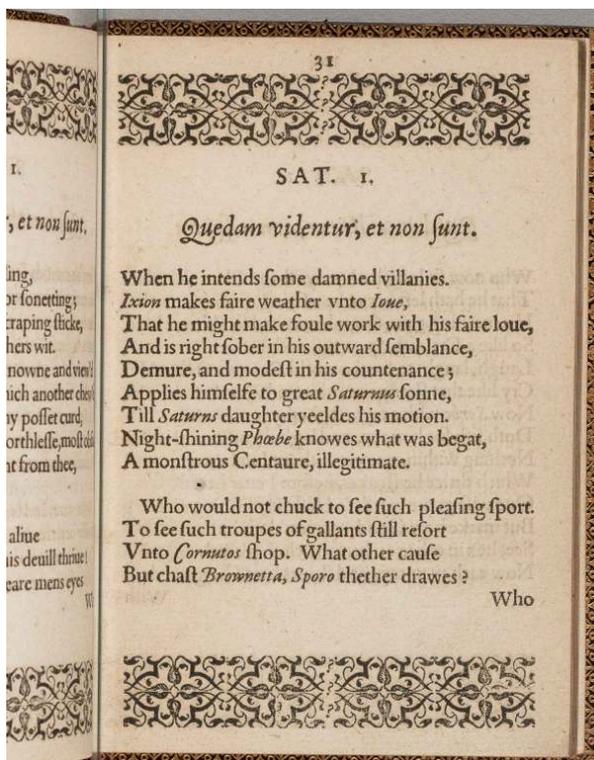
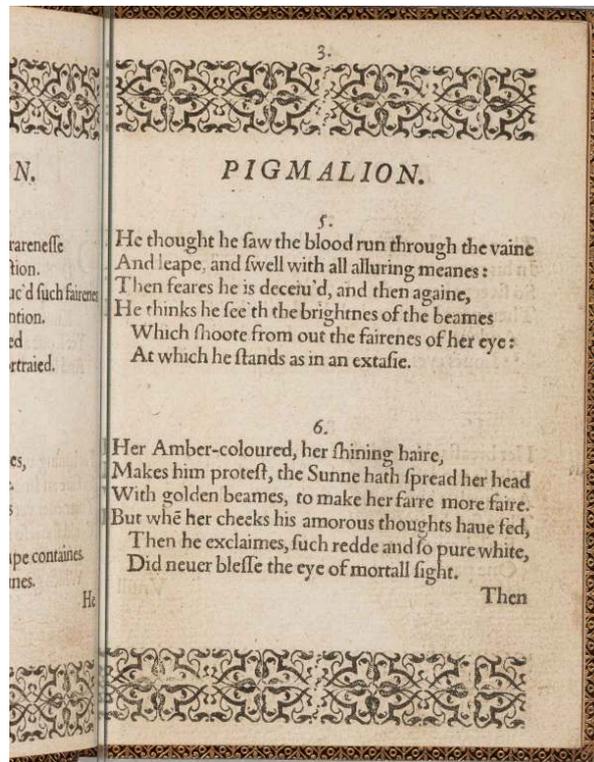
Samuel Daniel, *Delia, contayning certayne sonnets: with the complaint of Rosamond*, Londres, J[ohn] C[harlewood] pour S[imon] Waterson, 1592, title page, The Bodleian Libraries, University of Oxford, Tanner 217 (5), n.p., CC-BY-NC 4.0



- 25 L'esthétique du livre qui voit le jour ici est fondée sur un principe d'harmonie qui s'accompagne d'une présence insistante de l'imprimeur, comme par une volonté de rendre incontournable sa capacité à produire un ouvrage orné, en d'autres termes, de montrer son art. Peut-on pour autant considérer que le recueil de sonnets constituait une sorte de genre éditorial ? Il me semble que ce serait peut-être aller un peu vite en besogne, et que cette affirmation n'est valable que dans un premier temps, c'est-à-dire en 1592-1593, année de la mort de Charlewood³⁷. L'imprimeur aurait-il souhaité utiliser son invention éditoriale pour les volumes de sonnets uniquement ? Rien ne permet de confirmer, ni d'ailleurs d'infirmier, cette hypothèse. Dès 1594, on retrouve le format inauguré par Charlewood dans des ouvrages qui ne sont pas nécessairement des recueils de sonnets. On peut penser à *Greene's Funerall*, une série de « sonnets » au sens large attribués à Richard Barnfield et Nicholas Breton. Mais il peut aussi s'agir, surtout dans la deuxième moitié de la décennie, des variations proposées dans *The Metamorphosis of Pygmalion's Image, and Certain Satyres* de John Marston (1598, fig. 8), où les bandeaux ornementaux fonctionnent de la même manière qu'un titre courant. Cela s'applique aussi bien à *The Metamorphosis of Pygmalion's Image*, où la succession de sizains numérotés permet de conserver l'esthétique symétrique, que dans les satires qui suivent, où les bandeaux se surajoutent au titre courant, si bien que le texte lui-même n'occupe plus que la moitié de l'espace de la page environ. Ce qui est certain, c'est que le sonnet, notamment le sonnet selon Daniel, a fourni par ses caractéristiques même un outil de choix pour valoriser le travail de l'imprimeur. Le modèle établi par Charlewood a manifestement joué pour les imprimeurs le rôle qu'a joué *Astrophil and Stella* pour les sonnettistes, en leur donnant l'instrument d'une légitimation de leur art.

Figure 8 :

John Marston, *The Metamorphosis of Pygmalion's Image, and Certain Satyres* (1598). Londres, 1598, p. 2-3 et p. 30-31, The Morgan Library & Museum, New York. Photographie crédit : The Morgan Library & Museum, New York.



- 26 Le succès de ce modèle éditorial dépasse ainsi le seul recueil de sonnets, et n'est pas sans rapport avec la plasticité de ce qu'on pourrait appeler une sémiotique de l'ornement. Avant *Delia*, les bandeaux trouvent un usage principal, qui se décline de deux manières. Ils sont utilisés pour délimiter différentes sections d'un même ouvrage. Mais on trouve aussi parfois deux bandeaux sur une même page qui encadrent un élément paratextuel comme un texte liminaire (pas forcément un poème), une table des

matières, ou encore une liste d'errata. Ils fonctionnent donc comme outil de navigation pour le lecteur. Dans *Gl'Heroici Furori*, Charlewood innove en les utilisant pour isoler les poèmes de Bruno de la prose. Puisque les poèmes constituent une sorte de version condensée du propos de Bruno, il s'agit ici de faciliter encore leur repérage visuel, et de donner au lecteur la possibilité de ne lire que les poèmes. Dans les narrations en prose qui incluent des poèmes (dont des sonnets) à la même période, comme l'*Arcadie* de Sidney (*The Countess of Pembroke's Arcadia*, 1590), on n'a pas un tel dispositif. C'est assez logique : on signalerait ainsi un changement de section qui interromprait la narration, alors que les poèmes en question font partie de ladite narration. Le dispositif éditorial de l'ouvrage de Bruno établit la continuité entre des textes de même nature, mais vient aussi incarner une relation entre deux niveaux de textes : le poème-illustration, et la prose-commentaire. L'intérêt de ce constat est évidemment majeur pour le recueil de sonnets, puisqu'il va à l'encontre de l'idée selon laquelle les sonnets constitueraient une narration. Il n'invalide cependant pas l'hypothèse d'une forme de continuité, qui pourrait être celle d'une suite de raisonnements liés les uns aux autres, ou bien encore la possibilité que les poèmes entrent en dialogue, comme si chacun était en mesure de devenir un cadre d'interprétation pour les autres. À la fin des années 1590 en revanche, les bandeaux sont assez généralement devenus un élément qui fonctionne comme un titre courant.

Conclusion

- 27 Depuis les travaux de Wendy Wall et d'Arthur Marotti, on sait que l'écriture de l'histoire du sonnet anglais au XVI^e siècle nécessite la prise en compte des apports de l'histoire du livre, et passe par une analyse des caractéristiques matérielles et visuelles du texte. En mettant en regard des analyses récentes sur une période encore un peu négligée de l'histoire littéraire anglaise (pour faire court, les années 1560-1570) et l'analyse de la mise en page des sonnets, on a tenté ici de mettre au jour certains aspects de la circulation à faible intensité du sonnet avant l'efflorescence de la fin du siècle. L'une des raisons pour lesquelles le sonnet a été assez peu favorisé jusqu'aux années 1580, c'est sans nul doute que ceux qui pouvaient assurer sa diffusion la plus large, les imprimeurs, ne s'étaient pas particulièrement intéressés à ses enjeux. Leur attitude peut aussi bien refléter la pertinence moindre du sonnet pour les poètes anglais (du moins en comparaison avec leurs contemporains italiens et français) qu'une éventuelle réticence des auteurs à confier ce type de poème aux stationnaires. Quoi qu'il en soit, les années 1580 et 1590 virent en revanche une convergence d'intérêts entre auteurs et stationnaires. On a tenté de mettre en avant le rôle de John Charlewood, qui a été étonnement négligé jusqu'ici, probablement parce que son nom n'apparaît pas sur la page de titre d'un certain nombre d'ouvrages qu'il a imprimés. Le goût des auteurs pour les textes français et italiens, et surtout la mise en avant de ces composantes étrangères dans les écrits eux-mêmes, ont trouvé leur pendant dans une accélération assez fulgurante de la production de livres en italien à Londres dans les années 1580 comme dans la volonté manifeste des imprimeurs de rénover l'esthétique du livre. Dans cette perspective, et dans le domaine de la poésie, le chef d'œuvre de Charlewood fut non pas l'*Astrophil and Stella* de Sidney, mais le *Delia* de Daniel, dont les caractéristiques éditoriales firent tant d'émules dans les années 1590 et au-delà.

NOTES

1. *Songes and sonettes, written by the right honorable Lorde Henry Haward late Earle of Surrey, & other*, Londres, Richard Tottel, 1557.

2. Les sonnets de Shakespeare ne pourront être abordés ici, puisqu'ils se situent (au moins pour ce qui est de leur forme imprimée) en dehors du cadre chronologique envisagé. On trouvera une excellente synthèse des questions posées par ce recueil dans l'édition récente des Sonnets et autres poèmes de Shakespeare dans la Pléiade (dir. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet), Paris, NRF Gallimard, 2021. Voir notamment l'introduction d'Anne-Marie Miller-Blaise, p. IX-XXXVIII, ainsi que sa notice, p. 840-880. En anglais, voir l'édition de Cathy Shrank et Raphael Lyne, *The Complete Poems of Shakespeare*, Abingdon, New York, Routledge, 2018, ou celle, moins récente mais encore très pertinente, de Colin Burrow, *The Complete Sonnets and Poems*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

3. Michael R.G. Spiller, *The Development of the Sonnet: An Introduction*, Londres, New York, Routledge, 1992. Voir le chapitre 6, « Wyatt, Surrey and their legacy », p. 86-101 et le chapitre 7, « The Sonnets of Sidney », p. 102-122. Les autres synthèses récentes sur le sonnet de la Renaissance anglaise ne se penchent pas non plus de manière approfondie sur la question. Voir Catherine Bates, « Desire, discontent, parody : the love sonnet in early modern England », dans A.D. Cousins et Peter Howarth (dir.), *The Cambridge Companion to the Sonnet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 105-124, qui donne quelques exemples tirés des œuvres de Gascoigne, mais ne s'intéresse pas réellement à l'histoire du sonnet dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, et « The English Sonnet : Cycles and Recycling », dans Kristen Poole et Lauren Shohet (dir.), *Gathering Force: Early Modern British Literature in Transition, 1557-1623*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019. Gordon Braden, quant à lui, fait brièvement référence à Anne Lok et à Gascoigne. Voir « Petrarchism and Its Counterdiscourses: The Sonnet Tradition from Wyatt to Milton », dans Catherine Bates (dir.), *A Companion to Renaissance Poetry*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2018.

4. Voir John W. Saunders, « The Stigma of Print: A Note on the Social Bases of Tudor Poetry », *Essays in Criticism*, 1, 1951, p. 139-164, et sa contestation par Steven W. May, « Tudor Aristocrats and the Mythical "Stigma of Print" », *Renaissance Papers*, 10, 1980, p. 11-18. Il convient de noter que la thèse de Saunders ne prétend pas s'appliquer à la littérature de la toute fin du XVI^e siècle. Elle a par ailleurs encouragé le développement des « career studies » sous l'impulsion de Richard Helgerson (voir *The Elizabethan Prodigals*, Berkeley, University of California Press, 1976). Le concept de « stigma of print » reste structurant dans les études s'intéressant aux interactions entre manuscrit et imprimé, y compris dans les ouvrages, séminaux dans le domaine de la poésie lyrique, de Wendy Wall, *The Imprint of Gender : Authorship and Publication in the English Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, et d'Arthur Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

5. Je fais ici principalement allusion aux travaux produits au Royaume-Uni et aux États-Unis. Sur la littérature *mid-Tudor*, voir Cathy Shrank, « "Matters of love as of discourse": The English Sonnet, 1560-1580 », *Studies in Philology*, 105, 1, 2008, p. 30-49 ; Stephen Hamrick, *The Catholic Imaginary and the Cult of Elizabeth, 1558-1582*, Farnham, Ashgate, 2009 ; ou encore les éditions et travaux récents liés aux deux ouvrages majeurs des années 1550, *Tottel's Miscellany* et *A Mirrour for Magistrates*, qu'il serait trop long d'énumérer ici. Pour le regain d'intérêt pour les questions formelles, voir Ben Burton et Elizabeth Scott-Baumann (dir.), *The Work of Form : Poetics and Materiality in Early Modern Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2014, et Caroline Levine, *Forms : Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2015. Les travaux fondateurs d'histoire du livre qui concernent les recueils lyriques sont ceux de Wendy

Wall, *The Imprint of Gender : Authorship and Publication in the Renaissance*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 1993 et d'Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print and the English Renaissance Lyric*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 1995.

6. Donald F. McKenzie, *La Bibliographie et la sociologie des textes*, trad. Marc Amfreville, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1991, p. 30 (*Bibliography and the Sociology of Texts*, Londres, British Library, 1986).

7. *A uery brefe treatise, ordrely declaring the pri[n]cipal partes of phisick that is to saye: thynges natural. Thynges not naturall. Thynges agaynst nature*, Londres, Edward Whitchurch, 1547, n.p.

8. Cécile Alduy, *Politique des « Amours » : Poétique et genèse d'un genre français nouveau (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 50.

9. William A. Ringler Jr and Michael Flachmann (intro. et dir.), *Beware the Cat: the First English Novel*, San Marino, Californie, Huntington Library, 1988.

10. Je m'appuie ici sur des sources en ligne, et notamment la base de données *Early English Books Online* (EEBO), dont le contenu a été consulté de manière exhaustive pour la période qui va de 1547 à 1600, ainsi que sur des recherches menées principalement à la Bodleian Library d'Oxford et à la British Library. Les limites des affirmations ici formulées résident dans le caractère non exhaustif de cette méthode.

11. Amanda Holton, « An Obscured Tradition: The Sonnet and Its Fourteen-Line Predecessors », *The Review of English Studies*, New Series, 62, 255, 2011, p. 373-392.

12. Eric Nebeker, « Broadside Ballads, Miscellanies, and the Lyric in Print », *English Literary History*, 76, 2009, p. 989-1013.

13. Il me semble donc ici que les analyses de Christopher Warley selon lesquelles le recueil d'Anne Lok inaugure une « marchandisation » (« commodification ») du sonnet ont grandement besoin d'être nuancées. Elles transposent en fait aux années 1560 un constat tout à fait pertinent pour les années 1590. Voir Christopher Warley, « “An Englishe box” : Calvinism and Commodities in Anne Lok's *A Meditation of a Penitent Sinner* », *Spenser Studies*, 15, 2001, p. 205-241.

14. *A hundrethe good points of husbandrie lately married vnto a hundrethe good points of huswifery newly corrected and amplified with dyuers proper lessons for housholders, as by the table at the later end, more playnly may appeare. / Set forth by Thomas Tusser Gentleman, seruant to the right honorable Lorde Paget of Beudfert*, Londres, Richard Tottel, 1573, fol. 62^{rv}.

15. George Gascoigne, *Certain Notes of Instruction*, éd. Gavin Alexander, dans *Sidney's "The Defence of Poesy" and Selected Renaissance Literary Criticism*, coll. Penguin Classics, Londres, Penguin Books, 2004, p. 237-247, ici p. 245.

16. *Ibid.*, p. 245 et note 10 p. 411.

17. Voir George Gascoigne, *George Gascoigne's A Hundreth Sundrie Flowers*, éd. C. T. Prouty, Columbia, University of Missouri, 1942, p. 373.

18. Gascoigne, *Certain Notes of Instruction*, p. 237 ; *George Gascoigne, A Hundreth Sundrie Flowers*, éd. G.W. Pigman III, Oxford, Clarendon Press, 2000, p. 732 ; voir aussi Gilian Austen, *George Gascoigne*, Cambridge, D.S. Brewer, 2008, p. 3 et 88-9.

19. Je remercie Vincenza Perdichizzi d'avoir attiré mon attention sur ces subtilités onomastiques. Sur les réfugiés italiens en Angleterre, voir Michael Wyatt, *The Italian Encounter with Tudor England: A Cultural Politics of Translation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 ; Diego Pirillo, *Filosofia ed eresia nell'Inghilterra del tardo cinquecento: Bruno, Sidney e i dissident religiosi italiani*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2010, et *The Refugee-Diplomat: Venice, England, and the Reformation*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 2018.

20. John Florio, *Florio his firste fruites: which yeelde familiar speech, merie prouerbes, wittie sentences, and golden sayings. Also a perfect induction to the Italian, and English tongues, as in the table appeareth. The like heretofore, neuer by any man published*, Londres, Thomas Dawson pour Thomas Woodcocke, 1578, fol. 50^r.

21. Voir par exemple les travaux récents de Rachel Stenner, *The Typographic Imaginary in Early Modern English Literature*, Londres, New York, Routledge, 2019, chapitre 5 (« George Gascoigne and Richard Tottel : Negotiating Manuscript and Print in the Poetic Miscellany »), p. 128-145 ; ou encore Megan Heffernan, *Making the Miscellany : Poetry, Print, and the History of the Book in Early Modern England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2021, chapitre 3 (« Gascoigne's Inventions: Inference and Compiled Form »), p. 89-123.
22. Voir Carlo-Alberto Girotto, Jean-Charles Monferran et Rémi Vuillemin, « Early Modern Theories of the Sonnet : Accounts of the Quatorzains in Italy, France and England in the Second Half of the Sixteenth Century », dans Rémi Vuillemin, Laetitia Sansonetti et Enrica Zanin (dir.), *The Early Modern English Sonnet: Ever in Motion*, coll. The Manchester Spenser, Manchester, Manchester University Press, 2020, p. 31-57, en particulier p. 45-46.
23. Voir Chris Stamatakis, « "Small Parcelles": Unsequenced Sonnets in the Sixteenth Century », dans R. Vuillemin, L. Sansonetti et E. Zanin, *op. cit.*, p. 95-113. Ce travail donne deux exemples précoces du phénomène, mais ils semblent relever du domaine de l'exception.
24. Voir Edward Arber, *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London*, vol. 2, Londres, 1875, p. 777-779.
25. Sur le cadre général des controverses entre membres de la guilde dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, voir l'ouvrage classique de Cyprian Blagden, *The Stationers' Company: A History, 1403-1959*, Londres, George Allen & Unwin Ltd, 1960, p. 63-77.
26. Sur Wolfe, voir notamment Joseph Loewenstein, « For a History of Literary Property: John Wolfe's Reformation », *English Literary Renaissance*, 18, 1988, p. 389-412. Pour Charlewood, qui a été beaucoup moins étudié, voir Tiziana Provvidera, « Giordano Bruno's Italian Dialogues and Late Sixteenth-Century English Book Production », thèse non publiée, Londres, 2000.
27. Provvidera, *ibid.*, p. 126.
28. Soko Tomita, *A Bibliographical Catalogue of Italian Books Printed in England, 1558-1603*, deuxième édition, Londres, New York, Routledge, 2016, p. 29.
29. Provvidera, *op. cit.*, p. 126.
30. *Ibid.*, p. 137.
31. Mark B. Bland, « John Windet and the Transformation of the Book Trade, 1584-1610 », *Papers of the Bibliographical Society of America*, 107, 2, juin 2013, p. 151-192 ; Kirk Melnikoff, *Elizabethan Publishing and the Makings of Literary Culture*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 2018, p. 18.
32. Voir Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, deuxième édition, Londres, New York, Routledge, 2008, notamment p. 15-29. Le terme utilisé par Venuti est lui-même repris des travaux de Friedrich Schleiermacher.
33. Thomas Watson, *Hekatompathia or Passionate centurie of loue diuided into two parts: whereof, the first expresseth the authors sufferance in loue: the latter, his long farewell to loue and all his tyrannie. Composed by Thomas Watson Gentleman; and published at the request of certaine gentlemen his very frendes*, Londres, John Wolfe pour Gabriel Cawood, 1582.
34. Craig Farrell, « The Poetics of Page-Turning : The Interactive Surfaces of Early Modern Printed Poetry », *Journal of the Northern Renaissance*, 8, 2017, <https://www.northernrenaissance.org/the-poetics-of-page-turning-the-interactive-surfaces-of-early-modern-printed-poetry/> [consulté le 14 juillet 2021].
35. Auiso piaceuole dato alla bella Italia, da vn nobile giovane Francese, sopra la mentita data dal serenissimo re di Nauarra a Papa Sisto V, Londres, John Wolfe, 1586. Sur cet ouvrage, voir Jean Balsamo, « Dante, l'Aviso Piacevole et Henri de Navarre », *Italiques I* (1998), p. 79-94.
36. Tiziana Plebani, « Hypnerotomachia Poliphili », dans *Manuale Enciclopedico della Bibliofilia*, Milan, éd. Sylvestre Bonnard, 1997, p. 323-326.
37. Voir aussi Juliet Fleming, « Changed Opinions as to Flowers », dans Helen Smith et Louise Wilson (dir.), *Renaissance Paratexts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 48-64.

RÉSUMÉS

L'histoire du sonnet de la Renaissance anglaise est bien connue, et pourtant une énigme demeure : celle de l'éclipse relative du sonnet (au sens strict du terme) dans les années 1560 et 1570, et, par contraste, son succès soudain au cours de la décennie 1590. L'analyse de la mise en page des sonnets imprimés entre 1547 et 1592 révèle un certain désintérêt initial pour les spécificités du sonnet, dont la circulation reste d'ailleurs assez limitée, avant qu'auteurs et imprimeurs ne s'en saisissent de concert dans les années 1580, dans le cadre d'une reconfiguration de l'environnement éditorial liée à l'essor du livre en italien et à une brève embellie économique. Le sonnet connaît alors une soudaine efflorescence sous l'impulsion de l'imprimeur John Charlewood, dont le rôle a été jusqu'ici largement négligé. Tirant parti des caractéristiques du poème autant que de son expérience professionnelle, il élabore une esthétique du recueil de sonnets dont l'exemple le plus réussi est sans doute *Delia* (1592), de Samuel Daniel. Après la mort de Charlewood en 1593, le canevas éditorial qu'il a créé rencontre un large succès auprès des imprimeurs, et dépasse le seul cadre du recueil de sonnets. Le sonnet élisabéthain a ainsi connu son âge d'or au moment où ses caractéristiques formelles sont entrées en résonance avec les bouleversements de l'imprimerie, et ont permis une alliance de fait entre poètes et imprimeurs.

The history of the early modern English sonnet is well known. However, the discrepancy between, on the one hand, the relative absence of the sonnet (strictly defined) in the 1560s and 1570s, and, on the other hand, its sudden success in the 1590s, remains largely unexplained. Analysing the *mise en page* of sonnets printed from 1547 to 1592, this paper argues that what put an end to the low circulation of the printed sonnet was the specific conditions of the 1580s – a decade marked both by the sudden rise of the book in Italian and by a brief economic boom of the book industry in London. The role of John Charlewood, in particular, has largely been neglected: exploiting the features of the quatorzain and putting his experience as a printer to good use, he created a new aesthetics for the sonnet sequence, the most successful example of which is undoubtedly Samuel Daniel's *Delia* (1592). After Charlewood died in 1593, the editorial frame of the sonnet sequence was widely appropriated by printers for other pursuits than just sonnet books. One of the factors that made the golden age of the Elizabethan sonnet possible at all was therefore a *de facto* alliance between the interests of the poets and the printers, at a moment when such an alliance was relevant to the book industry.

INDEX

Keywords : Sonnet, sonnet sequence, book history, Petrarchism, foreignization, James Baldwin, Richard Tottel, George Gascoigne, John Charlewood, Thomas Watson, Samuel Daniel

Mots-clés : Sonnet, sonnet sequence, histoire du livre, pétrarquisme, foreignization, James Baldwin, Richard Tottel, George Gascoigne, John Charlewood, Thomas Watson, Samuel Daniel

AUTEUR

RÉMI VUILLEMIN

Maître de conférences à l'Université de Strasbourg, Rémi Vuillemin est l'auteur d'une monographie sur les sonnets de Michael Drayton et d'une vingtaine d'articles et chapitres

d'ouvrage sur la poésie anglaise de la Renaissance, sa théorie et sa réception. Il a récemment codirigé plusieurs ouvrages collectifs : *Strasbourg and the English Reformation* (Presses Universitaire de Strasbourg, 2018), *The Early Modern English Sonnet : Ever in Motion* (Manchester University Press, 2020) et *Language Commonality and Literary Communities in Early Modern England* (Brepols, à paraître). Il travaille actuellement à l'écriture d'un ouvrage sur la notion de « sonnet sequence ».