



HAL
open science

Philip Sidney et les deux peintres: l'expérience visuelle face au discours sur le visible à la période élisabéthaine

Dulac Anne-Valérie

► To cite this version:

Dulac Anne-Valérie. Philip Sidney et les deux peintres: l'expérience visuelle face au discours sur le visible à la période élisabéthaine. Françoise Bort; Olivier Brossard; Wendy Ribeyrol. L'expérience I, Michel Houdiard, pp.47-58, 2012. hal-03483262

HAL Id: hal-03483262

<https://hal.science/hal-03483262>

Submitted on 16 Dec 2021

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.

Philip Sidney et les deux peintres : l'expérience visuelle face au discours sur le visible à la période élisabéthaine

**Anne-Valérie Dulac
Université Paris Est Créteil**

Introduction : expérience visuelle et histoire

« Inconfortable, le projet d'une histoire de l'expérience visuelle l'est certainement. Les termes ne s'allient pas aisément car, contrairement aux théories scientifiques, aux idées religieuses ou aux rapports sociaux, le visible n'a pas d'historicité reconnue. »¹ Ces mots sont ceux de Philippe Hamou, dans l'introduction à *La mutation du visible*, paru en 1999. Plus loin il explique :

[L]e fait de pouvoir être au fil du temps témoin d'une succession différenciée d'événements visuels réclame une certaine anhistoricité de la visibilité. [...] La possibilité que nous avons par exemple de comprendre un événement rapporté par témoin oculaire réclame que nous fassions l'hypothèse qu'à la place du témoin, nos yeux auraient pu voir les choses comme elles ont été vues.²

En quoi dès lors peut consister le projet d'une *histoire* de l'expérience visuelle ? Il s'agirait d'après lui de l'aborder par l'étude de la « transformation des cadres structurels de l'expérience visuelle »³, qui sont autant d'objets historiques, dont l'étude des mutations instrumentales pourrait constituer l'un des pans.

De quelle nature sont ces cadres ? Bien que Philippe Hamou se défende de nourrir de quelconques « illusions sur l'adéquation du discours et de l'expérience », il admet s'appuyer plutôt de manière privilégiée sur la « discursivité implicite sous-jacente à l'acte perceptif »⁴. Les historiens du visible ne peuvent en effet faire l'économie de l'aveu de ténuité du lien qui unit la reconstitution discursive ou expérimentale d'un champ visuel à la réalité de l'expérience perceptuelle qui la précède et y préside. Le *distinguo* est d'autant plus nécessaire pour l'historien de l'Angleterre renaissante que les deux termes d'*experience* et d'*experiment* qui désignent et différencient le moment perceptif du protocole scientifique qui l'étudie, après-coup, étaient déjà tous deux en usage⁵. Or l'historien est sans cesse confronté à la

¹ Philippe Hamou, *La Mutation du visible. Essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle*, Volume 1, Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 18.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir par exemple le dictionnaire trilingue, de John Baret (1574). À l'entrée « experiment », le lecteur trouve les définitions suivantes : « to Trie or assay before : to grope or feele with ones hand, foote, or other thing before him [...], to finde out or trie out a matter: to haue sure knowledge or prooffe of a thing. [...], to looke and inquire diligently: to trie out the truth in some doubtfull matter: to vieue, watch, or espie. » (forme verbale), et « A triall or prooffe » (forme substantive). L'engagement sensoriel et visuel apparaît donc de manière distincte dans la compréhension du terme *experiment*. Quant au sens à donner à *experience*, Baret donne la définition suivante : « *Experience*: practise », et son antithèse « Of no experience » est donné comme l'équivalent de « vnexpert: vnskillfull. » (John Baret, *An Alvearie Or Triple Dictionarie, in Englishe, Latin, and French: Very profitable for all such as be desirous of any of those three Languages. Also by the two Tables in the ende of this booke, they may contrariwise, finde the most necessary Latin or French wordes, placed after the order of an Alphabet, whatsoever are to be founde in any other Dictionarie: and so to turne them backwardes againe into Englishe*

difficulté d'extraire l'expérientiel du discursif et à l'issue souvent aporétique de ce parcours. Cela est d'autant moins évident jusque dans les dernières années du XVI^e siècle que l'optique est encore confondue avec la perspective. Les traités médiévaux traduits du grec, du latin ou de l'arabe et portant sur la vision sont en effet alternativement intitulés « optique », du terme grec, ou « perspective », d'origine latine, compliquant encore la dichotomie entre la préhension de l'expérience visuelle – *opsis*, la vision - et celles des processus, fussent-ils discursifs ou techniques, de constitution d'une image – *perspectiva* ou capacité du regard à porter à distance. Toute la difficulté consiste donc à délimiter ce qui tient de l'expérience visuelle de ce qui participe de sa *représentation*.

Dix années avant que Philippe Hamou ne publie cette étude, la fondation Dia pour l'art accueillait à New York un désormais célèbre congrès⁶ intitulé *Vision and Visuality* qui rassemblait ceux dont les noms demeurent aujourd'hui attachés au développement des *visual culture studies*, tels Hal Foster, Norman Bryson ou Jacqueline Rose. La double entrée de la conférence, « vision » d'une part et « visuel » d'autre part, laisse apparaître clairement le départ opéré par les organisateurs entre les déterminations discursives du visible, rassemblées sous le concept de « visuel »⁷, et la vision comme perception. Le visuel correspond donc ici à la médiation culturelle de l'expérience visuelle. Dans une publication récente consacrée à la culture visuelle renaissance britannique, Peter Erickson et Clark Hulse offrent le meilleur résumé des présupposés des *visual culture studies* : « If visual culture is the study of the social construction of visual experience, then equally it is the study of the visual construction of social experience. »⁸ Les cadres structurels de l'expérience visuelle définis par eux appartiennent moins à l'histoire du visible propre qu'à celle de la société où on l'étudie.

L'expérience visuelle se voit ainsi dépossédée d'une certaine forme d'autonomie au profit d'un relativisme qui l'inscrirait dans le terme circonscrit d'une culture donnée et, partant, d'une histoire. Les premières heures des *visual culture studies* auraient ainsi répondu à l'impératif relativiste postulé par Mitchell dans *Iconology*, paru en 1987 aux Etats-Unis mais qui vient tout juste d'être traduit en français et publié aux Prairies ordinaires⁹. Mitchell y définit en effet un relativisme qu'il décrit comme « hard, rigorous », considérant tout savoir comme « a social product, a matter of dialogue between different versions of the worlds,

when they read any Latin or French Authors, & doubt of any hard word therein, Londres : Henry Denham, 1574). Les citations proviennent du site de la base de données intitulée « Lexicons of Early Modern English (LEME) » mise en ligne par l'Université de Toronto, qui propose depuis 2006 les versions intégrales numérisées de la plupart des dictionnaires de la période qui nous occupe. Voir <http://leme.library.utoronto.ca/>, consulté le 21 décembre 2010).

⁶ Les actes ont donné lieu à une publication majeure, devenue centrale dans l'élaboration du domaine des *visual studies* aux Etats-Unis. Voir Hal Foster (éd.), *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture* n° 2, New York : Dia Art Foundation, 1988.

⁷ Le terme n'est pas dû à Foster : *visuality* a été employé pour la première fois par l'historien écossais Thomas Carlyle (1795–1881) dans *On Heroes*, daté de 1841 (voir Nicholas Mirzoeff, « On Visuality », dans *Journal of Visual Culture*, volume 5 (1), 2006, p. 53–79). Mirzoeff rappelle ensuite de manière synthétique la définition qu'en donnera Foster des années plus tard, ainsi que la difficulté à séparer tout à fait les deux concepts de *vision* et *visuality* : « [T]aking the two terms of the title [*Vision and Visuality*] to refer to the physical processes of sight and the 'social fact' of visuality respectively, Foster nonetheless argued they could not be simply distinguished. Rather he proposed a dialectical interface between the two that could rework then widespread models of a single dominant or bourgeois culture. » (Nicholas Mirzoeff, « On Visuality », *op. cit.*, p. 53)

⁸ P. Erickson and Clark Hulse (eds), *Early Modern Visual Culture. Representation, Race, and Empire in Renaissance England*, Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2000, p. 1.

⁹ Voir William J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago : University of Chicago Press, 1987, et pour la traduction française : *Iconologie. Image, texte, idéologie*, traduit de l'américain par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris : Les Prairies ordinaires, 2009.

including different languages, ideologies and modes of representations »¹⁰. Les cultures visuelles offriraient de la sorte un panorama de régimes représentatifs incommensurables.

Les limites de cette approche hyper-contextualisante, tout à fait opposée à la part d'ahistoricité qui apparaît chez Hamou, ont été largement démontrées ces dix dernières années, en France notamment, et tiennent en grande partie à ce qu'ont noté, par exemple, François Brunet et Kamila Benayada, dans un récent article à 4 mains¹¹ où il apparaissait que les *visual culture studies* avaient souvent « virtuellement confondu histoire des images et histoires des représentations »¹². Bien que l'analyse de François Brunet et Kamila Benayada porte sur les États-Unis, il me semble que cette critique s'avère tout aussi porteuse dans le champ des *early modern studies* et de l'Angleterre.

C'est pourquoi j'aimerais me pencher sur l'exemple de Sir Philip Sidney, à propos duquel Lucy Gent écrivait en 1981 dans *Picture and Poetry* : « some [of his] references to light and shade are undoubtedly based on something seen as well as conceptually understood. In Sidney, probably unique among the Elizabethans, one finds both the concept and the visual experience. »¹³ Comment est-il possible de maintenir, méthodologiquement, que l'on puisse trouver chez un écrivain les traces d'une expérience visuelle que les spécialistes des *visual culture studies* allaient peu de temps après rabattre massivement sur le matériau discursif ?

La violence faite au peintre

L'exemple de Sidney revient de manière récurrente dans les ouvrages consacrés à la culture visuelle élisabéthaine, et il me semble en effet tout à fait révélateur des oscillations méthodologiques de ce domaine entre histoire des représentations et histoire des images, la dernière disparaissant souvent au profit de la première. L'un des épisodes les plus souvent cités par la critique « visualiste » de Sidney est un court passage de la *Nouvelle Arcadie* où le narrateur décrit un peintre qui, soucieux de réaliser un tableau vraisemblable et réaliste du banquet mythologique et sanglant des Centaures et des Lapithes, se rend sur un champ de bataille bien réel pour y observer les blessures des combattants. Alors que, saisi d'effroi devant la violence des affrontements, le peintre demeure immobile face au carnage, l'un des princes héros du récit arcadien lui tranche les deux mains. Et le narrateur de conclure, « and so the painter returned well skilled in wounds, but with never a hand to perform his skill. »¹⁴

La punition terrible qui s'abat sur le peintre semble illustrer très exactement la théorie picturale exposée par Sidney dans *The Defence of Poesy* : « [T]he meaner sort of painters, [...] counterfeit only such faces as set before them, and the more excellent, [...] having no law but wit, bestow that in colours upon which is fittest for the eye to see. »¹⁵ Le rôle du peintre serait donc de bâtir un tableau qui ne reproduise surtout pas l'expérience visuelle immédiate : « such faces as set before them » mais plutôt le cadre ordonné d'une perspective idéale pour l'œil : « fittest for the eye to see ». Aussi le peintre de la pastorale, croyant trouver

¹⁰ William J. T. Mitchell, *Iconology, op. cit.*, p. 38.

¹¹ Kamila Benayada et François Brunet, « Histoire de l'art et Visual Culture aux États-Unis : quelle pertinence pour les études de civilisation ? », dans *Revue française d'études américaines*, n° 109, 2006, p. 39-53.

¹² Kamila Benayada et François Brunet, « Histoire de l'art et Visual Culture aux États-Unis », *Ibid.*, p. 47.

¹³ Lucy Gent, *Picture and Poetry 1560-1620: Relations between Literature and the Visual Arts in the English Renaissance*, Leamington Spa : Hall, 1981, p. 26.

¹⁴ Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1590), Londres : Penguin, 1977, p. 381.

¹⁵ Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry or The Defence of Poesy* (1595), Manchester : Manchester University Press (1965), 2002, p. 86-87.

l'inspiration dans l'observation de blessures réelles, perd finalement ses deux mains et, avec elles, la possibilité de ne jamais réaliser une toile. Le fait que l'amputation du peintre, décrit comme pauvre dans le texte, soit le fait d'un des héros de l'*Arcadie* et, de surcroît, d'un prince, a alimenté une lecture politico-économique de la scène. Sidney y exposerait l'incapacité de certaines classes à se doter de la noblesse nécessaire à la pratique artistique, au détachement matériel qu'elle suppose. Les hiérarchies strictes de la société élisabéthaine structureraient donc au moins partiellement le découpage -à tous les sens du terme- de la scène et du peintre. Mais l'épisode révèle en priorité quelque chose comme un régime de visibilité proche de celui défendu dans les pages de la *Défense*. La mimésis aristotélicienne dont se revendique explicitement Sidney à de nombreuses reprises dans la *Défense* consiste en effet à dénier à l'expérience visuelle seule la capacité à édifier.

For indeed if the question were, whether it were better to have a particular act truly or faithfully set down, there is no doubt which is to be chosen, no more than whether you had rather have Vespasian's Picture right as he was, or at the Painter's pleasure nothing resembling. But if the question be for your own use and learning, whether it be better to have it set down as it should be, or as it was.¹⁶

Vespasien mérite d'être représenté tel qu'il devrait être vu plutôt que comme il était, plutôt que comme l'expérience visuelle le présentait à la vue, avant qu'il ne soit converti en objet de perspective. De l'expérience visuelle brute du peintre ne demeure que du texte, celui de l'*Arcadie* d'abord, et celui de la *Défense*, qui dit sa faillite à se prêter à la représentation. La récente lecture de la *mimésis* d'Aristote par Jacques Rancière dans *Le Partage du sensible* en donne d'ailleurs un éclairage particulièrement révélateur pour le lecteur de Sidney :

Telle est la grande opération effectuée par l'élaboration aristotélicienne de la mimésis [...]. C'est le fait du poème [...] au détriment de l'être de l'image. [...] [Elle] se développe en formes de normativité qui définissent les conditions selon lesquelles les imitations peuvent être reconnues [...] comme bonnes ou mauvaises, adéquates ou inadéquates : partages du représentable et de l'irreprésentable [...].¹⁷

L'expérience visuelle, cet irreprésentable, a d'ailleurs disparu de manière symptomatique de la critique sidneyenne qui a majoritairement emboîté le pas du texte, du « fait du poème ». Dans le tout premier numéro de la revue fondatrice du néo-historicisme, *Representations*, Stephen Greenblatt, commentant l'épisode du peintre amputé, concluait par la sentence suivante : « Sidney's heroes turn to what for Renaissance humanists was the original and ultimate prop of the social order: rhetoric. »¹⁸ La représentation reposerait donc essentiellement sur une disparition de l'expérience visuelle au bénéfice d'une visualité rhétorique et ordonnée. L'humanisme renaissant ou le protestantisme sous-jacent dans le discours sidneyen justifieraient cette évacuation du visuel comme expérience, et la victoire de la perspective sur l'optique, prises dans leur sens étymologique.

D'ailleurs, dès la première œuvre critique importante consacrée à la vision chez Sidney, en l'occurrence la thèse de Katherine Duncan-Jones intitulée *Sidney's Pictorial Imagination*¹⁹, il est surprenant de constater que la matière première de ces études est constituée de références textuelles. Duncan-Jones expliquera d'ailleurs plus tard dans la biographie qu'elle

¹⁶ Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, op. cit., p. 92.

¹⁷ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris : La Fabrique, 2000, p. 29.

¹⁸ Stephen Greenblatt, « Murdering Peasants: Status, Genre, and the Representation of Rebellion », *Representations*, n° 1, février 1983, p. 1-29, et p. 18 pour la présente citation.

¹⁹ Katherine Duncan-Jones, *Sidney's pictorial imagination*, Oxford B.Litt. thesis 1964, Oxford Somerville College Library.

consacre à Sidney que :

Subtly observed references to the art of painting in the 'New' Arcadia show that the secular and mythological paintings of Titian, Tintoretto, Veronese and the central European Mannerists were not lost on him. But his responses to visual experience were not communicated [...], nor was it for the sake of such experience that he travelled.²⁰

Mais alors comment comprendre que Lucy Gent, citée plus tôt, puisse estimer que Sidney seul, parmi les Elisabethains, transmette également ce qu'elle désigne comme *expérience* visuelle, alors même que Duncan Jones explique qu'elle n'aurait jamais été communiquée ?

Sir Philip Sidney dans l'atelier de Nicholas Hilliard

La biographie de Sidney nous renseigne sur son expérience de la pratique picturale : à l'âge de vingt ans, Sidney pose à deux reprises pour Véronèse et Abondio, à 23 ans pour Cornelis Ketel, probablement, et à 29 ans pour John de Critz. Les historiens de l'art ont par ailleurs estimé qu'il était très vraisemblable que Sidney ait été le sujet de deux miniatures de Hilliard, l'un des plus grands miniaturistes de son temps. Ce qui signifie qu'au cours des 32 années de sa vie, Sidney aurait posé pas moins de six fois, ce qui, pour la période, représente un nombre tout à fait remarquable. Malheureusement, la plupart de ces œuvres ont été perdues, à l'exception de celle attribuée à John de Critz. En revanche, bien que le résultat du travail de Hilliard ait disparu, il reste de l'amitié du miniaturiste et du poète un témoignage historique dans le traité théorique de Hilliard, *The Arte of Limning*²¹. Ce dernier rapporte comment Sidney se serait enquis auprès de lui des techniques de représentation, sur un seul format miniature, d'un grand homme et d'un plus petit, afin que la vue les identifie comme tels. L'échange entre les deux hommes porte donc sur ce qui est offert de manière immédiate à l'expérience visuelle, c'est-à-dire la différence de taille, et sa représentation perspective. Or la réponse de Hilliard repose non pas sur une connaissance des lois perspectives, mais bien sur l'instinct ou l'expérience optique, au sens d'habitude, ou de répétition d'une situation de perception:

I showed him that it was easely decerned if it weare cunningly drawne with true observations for ower eye is cuninge and is learned without rulle by long usse, as littel lads speak their vulger tonge without gramour rulls.²²

L'ingéniosité (*cunning*) du peintre ne s'établit à partir d'aucune règle, mais à l'usage (*long use*) par l'expérience répétée d'une situation optique. À l'image de l'imprégnation spontanée de la langue sur qui ne dispose pas de grammaire, le peintre peut reproduire adroitement ou habilement, mais sans savoir régler, l'illusion visuelle. Cette remarque de Hilliard est tout à fait représentative de la pratique picturale de l'Angleterre de la seconde moitié du XVI^e siècle, où, contrairement à ce qui se produisait à la même époque sur le continent, les traités de perspective ne connaissaient qu'un succès maigre et relatif. Hilliard lui-même s'est illustré, dans de nombreuses miniatures, par son maniement précaire des lois perspectives, ou par l'usage qu'il faisait de techniques a priori irréconciliables sur une même œuvre, ce qui lui vaut

²⁰ Katherine Duncan-Jones, *Sir Philip Sidney, Courtier Poet*, New Haven: Yale University Press, 1991, p. 76.

²¹ Nicholas Hilliard, *The Art of Limning* (c. 1598-1599), transcrit par Arthur F. Kinney et édité par Linda Bradley Salamon, Boston : Northeastern University Press, 1983.

²² Nicholas Hilliard, *The Art of Limning, op. cit.*, p. 26.

aujourd'hui encore d'être souvent considéré comme l'un des derniers médiévistes de son art ou comme peintre « réactionnaire », le terme revient souvent chez les historiens de l'art à son sujet. Hilliard avoue par exemple dans son *Art of Limning* que la lecture des traités sur les proportions et la mesure de Dürer lui paraissent, d'après ses propres mots, « hard to be remembered, and tedious to be folowed »²³.

La connaissance qu'avait Sidney de l'art du miniaturiste, au même titre que la réponse que lui avait opposée Hilliard au sujet des questions de représentation perspective, témoignent donc de la primauté de l'expérience visuelle dans l'élaboration de sa représentation. Alors même que Sidney condamnait dans la *Défense* « the meaner sort of painters, [who] counterfeit only such faces as set before them », Sidney s'adressait de son vivant à celui que Roy Strong, longtemps conservateur du *Victoria and Albert Museum*, qui abrite la plus importante collection de miniatures élisabéthaines, caractérisait précisément en des termes extrêmement proches de ceux que Sidney employait pour qualifier les artistes médiocres :

Miniaturists actually only ever paint what they see before them. An elementary fact this may be, but it accounts for the extreme power of these portraits which is only matched in their sense of revelation by early photography.²⁴

En effet, le travail du miniaturiste était réalisé en atelier sans dessin préparatoire, comme en une tentative de reproduire l'immédiateté d'une rencontre visuelle :

The limner did no preparatory drawings; we see the fruits of an immediate encounter between a painter and his sitter placed only a few feet away from him.²⁵

Cette immédiateté, quoique nécessairement relative, distingue nettement l'art du miniaturiste de celui de ses contemporains spécialistes d'autres formats. Contrairement aux portraits italianisants ou de l'école du nord produits dans la période qui requéraient un travail long où les nombreuses séances de pose étaient entrecoupées de périodes étendues de composition et de retouches en atelier, en l'absence du modèle, et souvent confiées à des assistants du peintre, le miniaturiste ne travaillait qu'en trois courtes séances de pose, et toujours seul face au modèle.

L'amitié de Sidney pour Hilliard, comme son choix vraisemblable d'avoir été le sujet de deux portraits en miniature, témoignent de la grande ambivalence du rapport de Sidney à la culture visuelle. Le poète se serait en effet intéressé de près à un art pictural très éloigné de celui qu'il vante dans la *Défense*, et l'histoire ne rapporte pas que Sidney ait jamais souhaité trancher les mains de Hilliard comme il l'avait fait pour le pauvre peintre de l'*Arcadie*. Le texte destiné à la publication de la *Défense*, où Sidney expose son rêve mimétique d'une poésie du représentable, se heurte à l'irreprésentable de l'expérience visuelle saisie par le geste immédiat du miniaturiste, qui ne repose sur aucune loi, aucun ordre.²⁶

Construction perspective et expérience optique

L'expérience optique contredit alors l'ordre perspectif et mimétique en ce qu'elle ne saurait édifier de représentation certaine, « fittest for the eye to see ». Car la façon que l'œil a

²³ Nicholas Hilliard, *The Art of Limning*, *Ibid.*, p. 71.

²⁴ Roy Strong, *The English Renaissance Miniature*, New York : Thames and Hudson, 1983, p. 9.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ L'absence totale de perspective « organisée » ou réglée apparaît de la façon la plus exemplaire dans les miniatures en pied de Hilliard, un genre dont il est parfois estimé par l'histoire de l'art que le miniaturiste l'aurait exploré au moment même où il rencontrait Sidney.

de voir échappe encore.

Dans ses textes non destinés à la publication, peut-être parce qu'ils étaient estimés impropres à la représentation ou proprement irreprésentables, au premier rang desquels les sonnets, Sidney se laisse d'ailleurs aller à l'exhibition d'une fascination toute nue pour l'image, hors la rhétorique, avec l'innocence d'un enfant dénué de principes ou de règles contraignantes pour l'œil. Ainsi peut-on lire dans *Astrophel and Stella*, publié de manière posthume et sans l'accord de Sidney :

Like a childe that some faire booke doth find,
With gilded leaues or colour'd vellum playes,
Or, at the most, on some fine picture staves,
But neuer heeds the fruit of the writers mind.²⁷

Ce vélin coloré de l'enluminure, d'où l'art du miniaturiste est historiquement issu, conserve les attraits de l'expérience visuelle immédiate. Inconscient et ignorant du texte qui l'entoure (« never heeds the fruit of the writer's mind »), l'enfant des sonnets se délecte des nuances chromatiques offertes sur les pages. La naissance de l'art de la miniature en Angleterre correspond en effet à une évolution de l'enluminure. En 1496, la librairie royale des Tudors se dote d'un atelier d'enlumineurs recrutés auprès des ducs de Bourgogne par Henry VII. Son fils Henry VIII, 30 ans plus tard, s'offre les services de la famille Hornebolte, enlumineurs à la cour des Pays-Bas. La plupart des miniaturistes n'exerçaient cet art que parmi d'autres : ils étaient souvent également enlumineurs, ou bien employés pour des travaux de joaillerie. Aucun des grands miniaturistes élisabéthains ne fut jamais que cela et tous, dont Hilliard, forgèrent leur pratique sur le bois de l'atelier d'enluminure ou dans l'orfèvrerie plutôt que dans les pages de quelque *compendium* savant. Hilliard, dont les nombreuses difficultés financières au cours de sa vie le rapprochent bel et bien du *pauvre* peintre de la *Défense*, ne faisait donc confiance pour toute technique perspective qu'à l'exercice, qu'à l'épreuve de la mémoire et de l'usage, « the long use », de l'expérience visuelle, qu'il s'évertuait à reproduire minutieusement sur le vélin collé au dos d'une carte à jouer qui servait de support à la miniature. Mais il ne s'agissait pas d'ignorance ou de lacune de sa part. Son traité *The Art of Limning* montre assez à quel point Hilliard était au fait des théories picturales savantes qui circulaient sur le continent.

C'est de l'anthropologie que sont d'abord venues les critiques les plus virulentes des *visual culture studies*, et ce notamment parce qu'au moment même où ce nouveau champ épistémologique se constituait, la notion de culture, chez James Clifford, par exemple, montrait les limites de son usage en ethnographie, mais aussi en littérature ou en art.²⁸ Martin Jay, dans un article daté de 2002, a magistralement résumé l'ensemble des réserves formulées par l'anthropologie et la médiologie, à l'encontre des *visual studies* et de la prééminence donnée à l'image en tant que discours plutôt qu'à une appréhension matérielle ou technique de

²⁷ Sir Philip Sidney, *Astrophil and Stella* (1591), sonnet 11, v. 5-8, dans *The Major Works* (1989), Katherine Duncan-Jones (éd.), Oxford : Oxford University Press, 2002, p. 153-212.

²⁸ James Clifford, *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge : Harvard University Press, 1988. Voir par exemple : « The concept of culture used by anthropologists was, of course, invented by European theorists to account for the collective articulations of human diversity. Rejecting both evolutionism and the overly broad entities of race and civilization, the idea of culture posited the existence of local, functionally integrated units. For all its supposed relativism, though, the concept's model of totality, basically organic in structure, was not different from the nineteenth-century concepts it replaced. Only its plurality was new. Despite many subsequent redefinitions the notion's organicist assumptions have persisted. Cultural systems hold together; and they change more or less continuously, anchored primarily by language and place. » (p. 273).

ses conditions de productions.²⁹ Jay est ainsi amené à citer Régis Debray en ses *Manifestes médiologiques* :

Coder c'est socialiser (langue et groupe vont ensemble). C'est du même geste, vouloir intégrer l'insociable, vouloir régulariser le dérèglement et l'irrégulier. A-t-on sémiotisé l'image pour en dissoudre l'insistante sauvagerie dans l'acide linguistique ? Pour étouffer la scandaleuse, la native ingénuité des figures, leur dérangement « idiotie » [...] ? Idiote, l'image ressemblante l'est comme inapte à la dénotation de l'universel, interdite de généralité, réfractaire à la typification [...]. On a passé à l'image le bâillon du langage, des sémantiques et des *syntaxes*, comme si on avait toujours eu peur de voir, ou peur du désir de voir, comme s'il y avait quelque chose de vertigineux dans la vision qui serait précisément son intimidant, son monstrueux silence.³⁰

La miniature, celle-là même où se perd le regard de l'enfant des sonnets d'*Astrophil and Stella*, constitue le pendant « sauvage » et « insistant » du tableau raté de *The New Arcadia* et de son peintre mutilé. En effet, la mise en regard de ces deux mises en scène du visuel et de son expérience permet de confronter la règle de l'art à la « règle de l'œil »³¹. L'immédiateté qu'implique l'art du *limner* contrevient tout à fait à la distance que le narrateur de la pastorale reproche au pauvre peintre d'échouer à affecter face à la violence des combats qui ont lieu sous ses yeux, et qui lui valent de perdre l'usage de ses deux mains. Mais il n'empêche que l'image reprend ses droits intimidants en d'autres lieux du corpus sidneyen³², qui laissent transparaître de nombreuses rémanences optiques de l'expérience de vision plutôt que d'un discours sur le visible.

Au terme de cette comparaison, la distinction énoncée par Lucy Gent entre concept et expérience, qui trouveraient chacun une forme d'expression dans le corpus sidneyen, s'entend dès lors plus clairement. Si la première génération des *visual culture studies* a insisté sur les expériences discursives de vision chez Sidney, incarnées prioritairement par la scène du peintre mutilé de l'*Arcadie*, les remaniements les plus récents de ce champ ont pu faire émerger la nécessité de revenir à l'image-objet, à l'expérience physique du visible ou de la contemplation. À cet égard, la biographie de Sidney et l'expérience vécue de l'atelier du miniaturiste, dont le souvenir transparaît en certains autres passages de son œuvre, mérite de trouver un écho égal dans l'investigation des termes de la culture visuelle. « L'idiotie » de l'enfant du sonnet 11 d'*Astrophil and Stella*, en particulier, manifeste le pouvoir de l'enluminure et de ses contours matériels sur celui qui se trouve dans l'incapacité de lire, de

²⁹ Martin Jay, « Cultural Relativism and the Visual Turn », dans *Journal of Visual Culture*, n°1, 2002, p. 267-278.

³⁰ Régis Debray, *Manifestes médiologiques*, Gallimard, Paris : 1994 (collection NRF), p. 186.

³¹ Je traduis ici l'expression « *the rule of the eye* » qu'Hilliard emploie dans *The Art of Limning*.

³² L'une des révisions ajoutée par Sidney au texte de l'*Arcadie*, peu de temps avant sa mort, consiste par exemple de manière tout à fait révélatrice à ajouter le mot « *miniature* » à la description d'une scène extrêmement sensuelle et érotique de baignade que surprend Pyroclès, déguisé en Zelmane. Le terme ne figure nulle part dans la première version de la pastorale, qui précède chronologiquement la conception des deux miniatures qu'Hilliard aurait réalisées pour Sidney ainsi que la conversation que les deux hommes auraient eu et que rapporte l'artiste peintre dans son traité. L'érotisme et le pouvoir de suggestion de la scène arcadienne, encore renforcé par le désir de Zelmane pour Philoclea, qui se trouve parmi les baigneuses dénudées que le Prince observe, associent une fois encore l'expérience visuelle à la notion d'engagement sensoriel et sensuel dans la perception : « But as the ladies played them in the water, sometimes striking it with the hands, the water (making lines in his face) seemed to smile at such beating, and with twenty bubbles, not to be content to have the picture of their face in large upon him, but he would in each of these bubbles set forth the *miniature* of them. » (Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1590), *op. cit.*, p. 287, c'est moi qui souligne)

comprendre le texte qui l'accompagne. Aussi le « *monstrueux silence* » des magnifiques portraits de Nicholas Hilliard, issus d'une expérience visuelle immédiate, doit trouver sa place aux côtés des scènes bavardes et réglées de la pastorale où vient s'exercer la violence du narrateur contre les peintres. Contrairement au texte de la *Défense*, où Sidney affirme l'existence d'une frontière étanche séparant les mauvais artistes des bons, sa propre pratique et ses connaissances des conditions de (re)production du visible brouillent infiniment ces taxinomies exclusivement discursives pour les enrichir de la vitalité de l'expérience dont l'incommunicabilité est seulement rompue par endroits -éclats colorés et fascinants qui viennent émailler la surface apparemment lisse des discours de l'auteur de l'*Arcadie*.