LE PEINTRE ET SON REFLET SCÉNIQUE DANS L'ANGLETERRE DE LA RENAISSANCE

Jean-Louis Claret

▶ **To cite this version:**

Jean-Louis Claret. LE PEINTRE ET SON REFLET SCÉNIQUE DANS L'ANGLETERRE DE LA RENAISSANCE. Témoigner à l'âge Classique et moderne: des sens au sens, 2019, 9782745351494. hal-02413231

HAL Id: hal-02413231
https://amu.hal.science/hal-02413231

Submitted on 16 Dec 2019

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.

LE PEINTRE ET SON REFLET SCÉNIQUE DANS L'ANGLETERRE DE LA RENAISSANCE

La structure de toute communication est semblable à celle d'un petit tribunal visant à faire entrevoir une forme de vérité. Dans celui que je me propose de composer aujourd'hui, la victime est le peintre anglais de la Renaissance, l'accusée l'Angleterre de la même époque et le témoin des faits le théâtre élisabéthain. C'est donc lui qui devra « attester la vérité » puisque c'est là la fonction première du témoin. Je lui demanderai notamment de préciser son rôle dans l'affaire de la disparition de talents nationaux. Faire témoigner un art de la dissemblance à propos d'une activité jugée trompeuse est une gageure et l'interrogatoire devra être serré. Mais peut-être que, comme le dit Feste dans *Twelfth Night,* « *four negatives make two affirmatives*[1] ». En tout cas, force est de reconnaître qu'en conjuguant la force des mots, les charmes de la musique et de la danse, ainsi que les délices de la visibilité, le théâtre est l'art le plus complet et donc, le plus susceptible de proposer un témoignage englobant – et donc fidèle – de la réalité. Le point de départ de cette communication consacrée à la valeur de témoignage des pièces de théâtre est une constatation : le personnage du peintre n'est pas absent de la scène élisabéthaine – loin de là – alors que l'Angleterre réformée, ouvertement iconoclaste, voire parfois iconophobe[2], ne lui accordait pas une place de choix. Ce décalage apparent entre la réalité historique et son reflet dramatique semble donner raison à Thomas Dekker qui affirmait qu'il écrivait comme un poète et non comme un historien, et que ces deux personnages ne vivaient pas sous une seule et même loi. Je vais m'efforcer de préciser la fonction, dans l'Angleterre de la Renaissance, de celui que nous appelons maintenant « artiste », pour ensuite la confronter à son rôle dans le théâtre correspondant. Nous verrons si dans ce cas précis le poète et l'historien ne peuvent pas se tendre une main fraternelle.

Le peintre anglais

Il est temps de nous tourner vers les peintres anglais de la Renaissance. Il y a peu de peintres autochtones dans l'Angleterre de la fin du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècles. Le nom qui vient directement à l'esprit est bien sûr celui de Nicholas Hilliard, le célèbre miniaturiste qui voyait dans la miniature (*limning*) la forme de peinture la plus noble. Né en 1546, ou 1547, et mort en 1618 ou 1619, il fut formé au métier d'orfèvre dans l'atelier de Robert Brandon, puis se mit au service de la Reine Élisabeth I^re^ et de son successeur Jacques I^er^. Les noms de George Gower, Sergeant Painter de la reine de 1581 à 1596, et de Sir Nathaniel Bacon[3] n'ont pas été retenus par la postérité et l'autoportrait de 1579, réalisé par le premier et de qualité médiocre, permet de comprendre cela.

L'unique grand peintre anglais de la Renaissance s'appelle donc Nicholas Hilliard et il se garda bien de produire des œuvres de grand format[4]. Défier Hans Holbein sur son terrain d'excellence eut été suicidaire. Les compatriotes du miniaturiste ont unanimement loué son talent exceptionnel : « *A hand, or eye / By Hilliard drawne, is worth an history, / By a worse painter made* » déclara John Donne (*The Storme*). Dans *A Tracte containing the Artes of curious Paintinge Carvinge & Buildinge* de 1598, Richard Haydocke le compare à Raphaël et le déclare le grand maître (*perfect Master*) de la miniature, qui est bien entendu « *The Perfection of Painting* ». Quant à Sir John Harington, il déclara en 1591 que Hilliard « *is inferior to none that lives at this day*[5] ». Hilliard est l'exception, celui qui renverse les clichés habituels puisque les étrangers l'enviaient à la grande Albion. L'Angleterre possédait donc son joyau en la personne de cet orfèvre peintre, le grand maître dans l'art de produire les objets-images que sont les miniatures.

---

[1] V,1,19-20. En effet, l'usage de deux mensonges – la peinture et le théâtre qui imitent le réel -- pourrait déboucher sur une vérité.

[2] Voir les ouvrages de John Phillips, *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535-1660*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 85 ; Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England 1400-1580,* New Haven and London, Yale University Press, 1992, p. 451 et Marguerite A. Tassi, *The Scandal of Images: Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2005, p. 52 à ce sujet.

[3] Sir Nathaniel Bacon (1585-1627) cousin de Sir Francis Bacon.

[4] Robert Peake et Isaac Oliver, deux de ses meilleurs élèves, ont été un peu plus audacieux.

[5] *Ariosto's Orlando Furioso in English Verse*, Londres, impr. par G. Miller pour J. Parker, 1634, p. 277-278.

Mais tout le talent du monde ne suffisait pas à faire la fortune des peintres anglais, fussent-ils miniaturistes. Lorsqu'il ne peignait pas, le peintre anglais s'occupait à fuir ses créanciers qui l'ont poursuivi inlassablement. Il a d'ailleurs quitté l'Angleterre à plusieurs reprises afin de leur échapper. C'est ainsi qu'il y a trace en France d'un certain « Nicholas Béliard, peintre anglois » au service du Duc d'Alençon en 1577. Les artistes étrangers étaient importés à grands frais (trois fois le prix proposé par des pays concurrents selon l'Abbé du Bos[6]) pour la plus grande furie des malheureux peintres autochtones, et les compétences nationales étaient vouées à un anéantissement précoce. Le cas de John Bossam, évoqué par Nicholas Hilliard, est particulièrement éloquent :

> *Nevertheless, if a man be so endowed by nature, and live in time of trouble, and under a savage government wherein arts be not esteemed, and himself but of small means, woe be unto him as unto an untimely birth ! For of mine own knowledge it hath made poor men poorer, as among others (many) the most rare English drawer of story works in black and white, John Bossam; one for his skill worthy to have been Serjeant Painter to any king or emperor, whose works in that kind are comparable with the best whatsoever, in cloth, in distemper colours, or white or black. Who, being very poor, and belike wanting to buy fair colours, wrought therefore for the most part in white or black; and growing yet poorer by charge of children etc., gave painting clean over; but being a very fair conditioned, zealous and godly person, grew into a love of God's divine service, upon the liberty of the gospel at the coming in of Queen Elizabeth, and became a reading minister: only unfortunate because he was English borne*[7].

Avec délicatesse, le miniaturiste qualifie le pouvoir de « gouvernement barbare » (*savage government*) et l'accuse de « talenticide ». Le peintre désargenté semble régler ses comptes avec une reine qui n'était pas pressée de payer ses dettes envers lui. Le peintre anglais est maudit, affirme Hilliard, qui démontre que les plus doués de ses contemporains étaient condamnés à lire les évangiles plutôt qu'à les peindre. Le témoignage de Henry Peacham dans *Graphice* de 1625 semble corroborer le portrait proposé par Hilliard. Il affirme avoir été fouetté par son maître d'école qui l'avait surpris en train de dessiner car il estimait que ce n'était pas là une activité convenable. Toutefois, le petit poème écrit par George Gower dans un angle de son autoportrait semble démentir ce point de vue :

> *Though youthful ways me did entice from armes and virtue eke*
> *Yet thanked be God for his good gift, which long did rest as sleep*
> *Now skill revives with gain, and life to lead in rest*
> *By pencil's trade, wherefore I must, esteem of it as best*
> *The proof whereof this balance show, and arms my birth displays*
> *What parents bear by just renown, my skill maintain the prayers*
> *And them whose virtue, fame and acts, have won for me this shield*
> *I reverence much my service eke, and thanks to them do yield*[8].

Mais Élisabeth ne semblait pas partager son enthousiasme puisqu'elle ne lui a pas accordé l'exclusivité sur son image qu'il lui a demandée conjointement à Nicholas Hilliard en 1584.

Il est difficile de parler au pluriel de grand peintre anglais à la Renaissance. Même s'il est excessif de faire naître la peinture anglaise avec William Hogarth comme le font certains ouvrages, force est de reconnaître que la peinture en Angleterre était le fait d'artistes venant essentiellement du Nord de l'Europe ou d'Italie. Le talent national qui avait fleuri jusqu'à l'avènement de la Réforme s'est soudain éteint. Les *Sergeant Painters* étaient cantonnés à des tâches décoratives et même les plus prestigieux artistes « importés » durent se lancer dans l'exportation de bière pour s'assurer un train de vie confortable. Ainsi Hans Holbein a fait passer quelque 8 000 tonnes du précieux breuvage sur le continent. Des talents médiocres ont dû s'exercer dans des tâches pratiques telles que la peinture d'enseignes de tavernes, la réalisation de cartes à jouer, voire accessoirement la concoction de quelques poisons (*the Italian art*) comme dans le cas de William Blackborne, le peintre qui aurait été

---

[6] Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture,* Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993 (1719), p. 220. (Le texte a été établi à partir de l'édition posthume des *Réflexions* de 1755 parue chez Pissot qui reprenait exactement la version corrigée et augmentée par Du Bos en 1740)

[7] Nicholas Hilliard, *The Art of Limning*, Édimbourg, The Carcanet Press, 1992, p. 47.

[8] Cité par David Evett dans *Literature and the Visual Arts in Tudor England*, Athènes et Londres, University of Georgia Press, 1990, p. 112.

impliqué dans le meurtre de Mr Arden en 1551[9]. On peut avoir l'impression que l'Angleterre du XVI[e] entendait préserver la population d'une activité corruptrice qu'elle préférait réserver à des artistes étrangers.

Il n'est pas nécessaire de revenir longuement sur les différentes causes attribuables à cette carence. Notons simplement le manque d'intérêt des souverains Tudor pour la peinture, l'iconoclasme anglican et, par conséquent, l'incapacité de l'Angleterre à rattraper un retard accumulé par rapport aux peintres étrangers. Les différentes vagues iconoclastes qui ont secoué le pays ont mis à mal les images qui décoraient les églises et poussé les paroissiens à détruire celles qu'ils détenaient chez eux. Cependant, c'est l'idolâtrie qui faisait peur, pas la peinture en soi. Si l'image était suspecte, la poésie nous enseigne que la relation amoureuse pouvait l'être aussi. Comme Olivia dans *Twelfth Night*[10], les amoureux sont tentés de donner un portrait d'eux à l'être aimé afin qu'il l'idolâtre. Le Sonnet 105 de Shakespeare est un avertissement : « *Let not my love be called idolatry, / Nor my belovèd as an idol show*[11]. » Le peintre anglais rendait cet échange possible : c'était donc un traître dangereux et un corrupteur aux yeux de nombre de ses contemporains, sauf peut-être lorsqu'il s'adonnait au portrait en miniature, objet que l'on pouvait facilement dissimuler.

Le personnage du peintre

Dans le monde réel, le grand peintre venait d'Italie ou d'Europe du Nord (Flandres, Hollande[12], Suisse[13]). Sur la scène anglaise il était italien, athénien, saxon[14], espagnol[15] ou anglais. Il semblait donc plus universel au théâtre. Toutefois, de même que la Rome Shakespearienne est élisabéthaine et que les artisans de *A Midsummer Night's Dream* ne sont pas totalement grecs, on peut établir que lorsqu'un peintre étranger apparaît sur la scène anglaise il est lui aussi en partie élisabéthain. Le fait que les personnages s'expriment en anglais contribue grandement à produire cet effet. Le lieu et l'époque dans lesquels les histoires sont situées font partie du décor que le texte dramatique tisse mentalement autour des personnages. Le peintre était parfois simplement évoqué par des personnages qui commentaient une peinture apportée sur la scène. Si un dramaturge pensait à une peinture c'était généralement pour en faire l'éloge ou louer le talent de l'artiste. Les mots qu'il utilisait à cette occasion rappellent souvent ceux qui servirent dans le monde réel à dire l'exceptionnel talent de Nicholas Hilliard. L'abondance des allusions à la miniature et leur utilisation active dans les drames[16] témoignent fidèlement de l'importance de ce type de peintures dans l'Angleterre de la Renaissance. *A contrario*, le témoignage que propose la fin de *The Winter's Tale* est déroutant. Un personnage parle d'une sculpture extraordinaire, mais au lieu de mentionner le nom d'un grand sculpteur, il mentionne un peintre (aussi architecte) qu'il présente comme le digne concurrent de la Nature :

> *Third Gentleman: No. The princess, hearing of her mother's statue, which is in the keeping of Paulina, a piece many years in doing, and now newly performed by that rare Italian master Giulio Romano, who, had he himself eternity and could put breath into his work, would beguile nature to her custom, so perfectly he is her ape. He so near to Hermione hath done Hermione that they saw one would speak to her and stand in hope of answer*[17.]

On aurait pu s'attendre à ce que le peintre-Pygmalion en question fût Nicholas Hilliard, le peintre-graveur, le témoignage eut été digne de foi, mais c'est vers Giulio Romano, qui vécut de 1499 à 1546, que s'est tourné Shakespeare. Et pourtant la sculpture est, comme le souligne Gérard-Julien Salvy, la

---

[9] Marguerite A. Tassi, *The Scandal of Images*…, *op. cit.*, p. 132.

[10] « *Here, wear this jewel for me: 'tis my picture. / Refuse it not, it hath no tongue to vex you.* » *Twelfth Night,* III,4,203-4.

[11] On retrouve l'utilisation du portrait dans le cadre de la relation amoureuse dans *The Fawn*, *The Puritan* et *The Malcontent* de John Marston, *The Fair Maid of the West* de Thomas Heywood, *James the Fourth* et *Friar Bacon and Friar Bungay* de Robert Greene, *The White Devil* de John Webster, *Twelfth Night* et *The Two Gentlemen of Verona* de William Shakespeare.

[12] Guilim Scrots quitta la cour d'Angleterre au début du règne de Marie Tudor et fut remplacé par un de ses compatriotes, Hans Eworth.

[13] Hans Holbein vient de Bâle, en Suisse.

[14] Earl Lassinbergh dans *The Wisdom of Dr. Dodypoll,* 1600.

[15] *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd.

[16] On peut penser à *Hamlet, The Merchant of Venice, Twelfth Night, The Wisdom of Dr Dodypoll.*

[17] V,2,93-101.

seule activité qui fut étrangère à ce grand homme. Dans sa *Vie des artistes* (1550/1568), Giorgio Vasari précise qu'après la mort de son maître, Raphaël, il fut considéré comme le plus grand peintre d'Italie. C'est donc un peintre architecte que Shakespeare présente comme le plus grand « sculpteur » de tous les temps. Le maître le plus talentueux aux yeux du personnage de Shakespeare est italien et catholique. Ce choix a pu être dicté par le fait que *The Winter's Tale* se déroule en Sicile et non pas en Angleterre.

Qu'il soit représenté sur scène ou simplement évoqué, le peintre est loué pour son talent, plus précisément pour son aptitude à créer une illusion parfaite. C'est le cas de Julio Romano déjà évoqué, du peintre dans *Timon* et de celui qui a peint le portrait en miniature de Portia dans *The Merchant of Venice :* « *Fair Portia's counterfeit ! What demi-god / Hath come so near creation*[18] *?* » Nouvel Apelles le peintre est un démiurge, un être inaccessible. Mais le théâtre élisabéthain campe un personnage à deux visages qui suscite l'admiration tout en incitant au rejet. Ainsi le demi-dieu évoqué par Bassanio est aussi comparé à une araignée : « *The painter plays the spider*[19]. » Le théâtre dit haut et fort la nature trompeuse et superficielle des images merveilleuses que le peintre fabrique : elles ne sont qu'apparence (« *Outsides, outsides*[20] »), comme l'affirme Simon Eyre dans *The Shoemaker's Holiday* de Thomas Dekker.

Sur la scène anglaise de la Renaissance, le peintre que l'on admire est donc aussi une menace. C'est le cas du redoutable Clarke dans *Arden of Feversham* ; un empoisonneur perfide prêt à tout pour posséder la sœur de Mosbie, Suzanne. Le peintre et le poète sont des hypocrites sans scrupule dans *Timon of Athens.* Dans *The Malcontent*, qui ne contient qu'une seule allusion au peintre, John Marston précise qu'il se venge de l'attitude peu scrupuleuse de sa cliente, Maquerelle[21]. Quand le peintre n'est pas une menace, il est en danger : c'est le cas de Bazardo dans l'ajout à la *Spanish Tragedy* de Thomas Kyd puisqu'il est roué de coups, ou d'Apelles qui, dans *Campaspe* de John Lyly, craint la colère de son maître Alexandre le Grand dont il a séduit la maîtresse préférée.

L'attitude ambiguë des Anglais de la fin du seizième siècle rappelle étrangement celle des Grecs de l'antiquité. Dans *La Crise de la culture,* Hannah Arendt souligne le fait que la beauté de l'œuvre suscitait l'admiration tandis que l'activité de son « fabricateur » inspirait le mépris. Les Grecs, pour ainsi parler, dit Hannah Arendt, pouvaient dire d'un seul et même souffle : « Celui qui n'a pas vu le *Zeux* de Phidias à Olympie a vécu en vain » et : « Les gens comme Phydias, à savoir les sculpteurs, sont impropres à la citoyenneté[22]. »

Le personnage du peintre est cosmopolite et même s'il parle anglais une touche exotique lui reste attachée. Les mauvais traitements qu'il subit parfois sur scène semblent témoigner de la force et de l'influence d'un contexte hostile. Sur scène, les coups sont contemporains des éloges.

Le témoignage du théâtre

Pour pouvoir évaluer la valeur de témoignage du reflet dramatique au tournant du XVIIe siècle, il est nécessaire d'en définir le plus précisément possible la fonction. Pour ce faire, je vais me tourner vers le reflet que le théâtre se tend à lui-même. Dans *Hamlet* le héros définit le jeu de l'acteur : « *whose end, both at the first and now, was and is to hold as 'twere the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure*[23] ». Si Hamlet dit vrai, le théâtre renseigne sur les différents aspects du monde dont il renvoie une image complète. Le dramaturge conjugue reflet (*Mirror*) et image gravée (*form and pressure*)

---

[18] *The Merchant of Venice.* III,2,115-6.

[19] *The Merchant of Venice.* III,2,121.

[20] « *Be rul'd, sweet Roe: th'art ripe for a man. Marry not with a boy that has no more hair on his face than thou hast on thy cheeks. A courtier? Wash, go by! Stand not upon pishery-pashery: those silken fellows are painted images, outsides, outsides, Rose; their inner linings are torn. No, my fine mouse, marry me with a gentleman grocer like my lord mayor, your father; a grocer is a sweet trade: plums, plums*. » Thomas Dekker, *The Shoemaker's Holiday*, III,5,40-48.

[21] Passarello : « *Why, she (Maquerelle) gets all the picture-makers to draw her picture; when they have done, she most courtly finds fault with them one after another, and never fetcheth them. They, in Revenge of this, execute her in pictures as they do in Germany, and hang her in their shops. By this means is she better known to the stinkards than if she had been five times carted* » (V,1,27-32).

[22] Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (1954), p. 277.

[23] *Hamlet,* III,2,21-24. Les citations des pièces de Shakespeare sont effectuées à partir de l'édition complète de Stanley Wells et Gary Taylor, *The Complete Works*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

pour combiner la fugacité et la prégnance de la représentation. Dans son introduction à *Every Man out of his Humour,* Ben Jonson resserre les liens qui unissent plus particulièrement comédie et vérité puisqu'il affirme avec Cicéron : « *Comedy is an imitation of life, a Mirror of manners and an image of truth*[24]. »

La critique voit généralement dans les mots d'Hamlet un point de vue exprimé par le dramaturge sur le monde du théâtre et plus particulièrement sur le jeu des acteurs. L'idée de fidélité au prototype (la réalité), démarche qui renvoie bien sûr à la notion de *mimesis*, est essentielle et elle permet d'établir un lien entre représentation dramatique et témoignage. Philip Sidney complète cette approche de la poésie – une image parlante – en affirmant que son but est d'« instruire et de divertir » (*to teach and delight*[25]). Si le théâtre est mimétique il n'en est pas moins conçu comme une activité censée produire des effets précis sur les spectateurs et *de facto* soumis à des exigences de forme. « *The poet, dit aussi George Puttenham, is both a maker and a counterfeiter*[26]. » La *mimesis* obéit aux lois propres à la représentation ; elle s'inscrit dans une convention. Le théâtre est codifié, la réalité ne l'est pas. En ce sens il ne peut y avoir de vrai hasard sur la scène, contrairement à ce qui arrive dans le monde réel. Si le théâtre est un reflet du monde, il faut entendre ce phénomène comme la mise en place raisonnée *d'événements* qui, dans la vie réelle, échapperaient à la raison humaine et seraient, peut-être, soumis à la seule volonté de Dieu. « Le théâtre, dit Jacques Derrida, c'est une anarchie qui s'organise[27]. » Contrairement au dramaturge, Dieu n'a pas créé le monde pour « instruire et divertir » les hommes…

Le théâtre est le témoin, structurellement infidèle, de son temps. Toutefois, il est le vecteur d'une forme de vérité qu'il contribue à façonner, à structurer. Philip Sidney en a défini la nature avec une grande acuité :

> *The poet never affirmeth; the poet never maketh any circles about your imagination, to conjure you to believe for true what he writes; he cites not authorities of other histories, but even for his entry calleth the sweet Muses to inspire into him a good invention – in troth, not labouring to tell you what is or is not, but what should or should not be. And therefore, though he recounts things not true, he lieth not*[28].

Le domaine du poète n'est donc pas la fidélité à la réalité mais l'expression d'une forme inspirée de vérité. L'histoire racontée est *vraie* ; elle n'est pas *réelle*. « Pour un Elisabéthain, dit M.C. Bradbrook, imiter signifiait interpréter et non pas reproduire[29]. » Si le théâtre peut témoigner de l'état du monde, le visage qu'il montre est celui d'un être inconnu des spectateurs qui le reconnaissent pourtant. Cette apparente contradiction est contenue dans l'idée même de reflet puisque le miroir ne renvoie jamais une image fidèle à celui qui s'y mire mais un double inversé, un *alter ego* différent qu'il identifie comme étant lui-même. En effet, dans un miroir, on se reconnaît *par* la dissemblance et non pas *malgré* la dissemblance. Le dramaturge ne *ment* pas lorsqu'il crée. Mais il ne dit pas non plus la stricte vérité. On pourrait paraphraser T.S. Eliot et dire que le théâtre c'est la vie plus qu'imitée mais moins que réelle. « Poetry [dit encore Francis Bacon] is the shadow of a lie[30]. »

Même si, parce qu'il tend un miroir à la Nature, le théâtre anglais de la Renaissance se tient à distance de la réalité tout en lui ressemblant, on peut penser que l'abondance ou la carence des allusions à un phénomène en son sein est symptomatique de l'intérêt que ce dernier suscitait ou non, dans le monde réel. Quelle est la vérité relative au rôle du peintre au théâtre ? Si l'admiration que la peinture suscitait n'a rien de surprenant – tous les êtres étant sensibles à la beauté – le rejet qui frappait le peintre était motivé par des causes multiples. Certains commentateurs[31] pensent que les dramaturges ont accablé le peintre pour le désigner comme ennemi, le livrer au courroux des Puritains et ainsi se

---

[24] Cicéron, *de la République,* IV, 11.

[25] Philip Sidney, *The Defence of Poesy*, *Sidney's Defence of Poesy and Selected Renaissance Literary Criticism*, London, Penguin Classics, 2004, p. 10. « *Laughter and Learning are the love and marriage of littérature* » dit Michael Aspel dans *Shakespeare Superscribe*, Harmondsworth, Penguin Books, 1980, p. 115.

[26] George Puttenham, *The Art of English Poesy,* 1589, p. 57.

[27] Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

[28] Philip Sidney, *The Defence of Poesy…, op. cit.*, p. 34.

[29] M.C. Bradbrook, *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973 (1955), p. 108.

[30] Francis Bacon, *Essays*, Paris, Aubier, 1979, p. 4.

[31] Marguerite A. Tassi, *The Scandal of Images*…, *op. cit.,* p. 44.

préserver de leur fureur. Je pense plutôt qu'on peut voir dans les textes dramatiques l'expression d'une admiration prudente. Toutefois, le théâtre souligne un aspect bien surprenant de ce personnage. Lorsqu'il apparaît dans l'ajout à la *Spanish Tragedy* de Thomas Kyd, Hiéronymo lui adresse une étrange requête : « *Canst paint a doleful cry ?* » « *Seemingly, sir.* » répond le peintre[32]. Dans *Antonio and Mellida* de John Marston, on lui demande de faire chanter une peinture. Les louanges adressées à Julio Romano disent aussi l'aptitude du peintre à faire *parler* son œuvre : « He so near to Hermione hath done Hermione that they saw one would speak to her and stand in hope of answer[33]. » Cette insistance sur son aptitude à représenter l'irreprésentable rappelle le grand Apelles dont Pline signale, dans ses *Histoires Naturelles*, qu'il savait peindre « le tonnerre, la foudre et les éclairs[34] ». Mais à la différence de Pline, les dramaturges anglais semblent moins impressionnés par la virtuosité formelle de l'artiste. Au théâtre, on souligne tout particulièrement la capacité du peintre à transcender les limites de son art et à empiéter sur celui du poète. Le peintre est virtuose en ce sens qu'il fait glisser son œuvre du domaine de la forme à celui des mots. En d'autres termes, ce que l'Angleterre anglicane, vouée au Verbe, semblait admirer chez le peintre, c'était sa capacité à suggérer la parole.

Conclusion

Le théâtre s'inscrit dans une approche qui mêle souci de ressemblance et acte d'imagination. Il donne à voir et à entendre ; il a la voix qui manque à l'image et la visibilité qui échappe au texte. Il inscrit le peintre dans le visible en permettant parfois de voir le fruit de son travail et lui donne l'occasion unique de faire entendre sa voix. Si le dramaturge utilise les peurs et les désirs de ses contemporains, il les façonne de telle sorte qu'ils puissent instruire et divertir. Cette « stylisation » du témoignage n'est pas un obstacle à sa validité. Même si le message poétique est « *more like to be feigned* », comme l'affirme Olivia dans *Twelfth Night*[35], il n'en demeure pas moins une chance de voir ce que la réalité maintient voilé[36]. La stylisation effectuée par l'artiste – peintre ou dramaturge – permet l'accessibilité du témoignage. Le théâtre « témoigne » donc à sa manière et les mots de Sidney sont particulièrement bien adaptés à la nature de ce phénomène : il ne présente pas ce que le monde fut, mais ce qu'il aurait dû être (« *what it should be* »). Il ne dit pas toujours ce que les hommes firent, mais plutôt ce qu'ils auraient aimé faire. Le théâtre élisabéthain dit l'engouement du public pour un art interdit et il permit aux spectateurs de satisfaire un besoin que la société anglicane réprimait. Comme le peintre est à l'origine de cet art, le théâtre le réhabilite indirectement en témoignant d'une carence, d'une absence, d'un désir. Jan Kott rétablit la concorde de cette discorde en soulignant la validité d'une illusion trompeuse :

> Le théâtre est l'image de toutes les relations humaines, et cela nullement parce qu'il en est leur imitation plus ou moins réussie. Le théâtre est l'image de toutes les relations humaines parce que la fausseté en constitue le principe. Une fausseté originelle – comme le péché originel. L'acteur joue un personnage qu'il n'est pas. Il est celui qu'il n'est pas. Il n'est pas celui qu'il est. Être soi, cela signifie simplement jouer son propre rôle dans le reflet des autres[37].

Jean-Louis Claret
Aix-Marseille Université. LERMA

[32] Dans *Antonio and Mellida* de John Marston (1599), Balurdo demande au peintre Bazardo : « *Can you paint me a drivelling reeling song, & let the word be, Uh.?* » « *It can not be done sir, but by a seeming kind of drunkennesse* » (V, 1625).
Texte disponible : <http://www.archive.org/stream/antonioandmellid00marsuoft#page/n87/mode/2up>

[33] En ce sens, il emprunte les traits caractéristiques du grand Apelles. Le grand maître Grec, cher aux auteurs élisabéthains, qui incarne la perfection antique passait pour être capable de représenter des choses non représentables. Pline parle en effet de son aptitude à peindre le tonnerre, la foudre et les éclairs.

[34] Pline, *Histoires Naturelles XXXV,* Paris, Les Belles Lettres, 1997, p. 85.

[35] *Twelfth Night,* I.5.188.

[36] Voir Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975 (1940), p. 115.

[37] Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Essais Payot, 1992 (1965), p. 228.