

Entre Moyen Âge et Renaissance ? L'Angleterre vers 1500

Tatiana C. String et Marcus Bull



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2717>

DOI : [10.4000/perspective.2717](https://doi.org/10.4000/perspective.2717)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 767-771

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Tatiana C. String et Marcus Bull, « Entre Moyen Âge et Renaissance ? L'Angleterre vers 1500 », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 25 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2717> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.2717>

Entre Moyen Âge et Renaissance ? L'Angleterre vers 1500

Tatiana C. String et Marcus Bull

S'il fallait attribuer quelque utilité au vocabulaire de la périodisation, ce serait comme répertoire de métonymies pour désigner la circulation des influences culturelles, leurs modes de diffusion, leurs effets et la rapidité de ces mouvements. Or la périodisation ne remplit généralement pas cette fonction d'évocation du tout par un seul élément. Il s'agit le plus souvent d'un jeu de catégories exclusivement chronologiques imposé à un ensemble de pratiques culturelles, et qu'il serait plus juste de retenir sous le concept de chronotopes, des dynamiques possédant une amplitude à la fois temporelle et spatiale. L'effet en est néanmoins toujours de déformer ou de contraindre notre réflexion. Trop souvent, on préfère spontanément un lexique qui donne le primat au temps sur l'espace. Dans une construction telle que « la Renaissance nordique », par exemple, la tentative de précision géographique se heurte au fait que la dimension spatiale n'est exprimée que par un adjectif qualificatif, alors que le champ sémantique du nom reste prépondérant, et avec lui le présupposé que la notion de « Renaissance » dans ses acceptions essentielles ne peut pas, intrinsèquement, être étendue au « Nord » (ou à quelque autre lieu) sans l'emploi d'un qualificatif et donc, dans une certaine mesure, sans atténuation ou dilution. De plus, l'ascendant du temporel sur le spatial tend à favoriser des modèles simplifiés de diffusion culturelle qui s'apparentent aux effets de propagation émanant de sources dominantes spécifiques. L'italocentrisme, ou plus précisément le toscano-centrisme, qui continue de paramétrer beaucoup de textes sur la Renaissance, constitue sur ce point un exemple pertinent. La périodisation ne consiste donc jamais simplement à découper une ligne de temps à des points donnés dans un souci de clarté ; elle introduit aussi subrepticement dans les schémas mentaux que nous nous faisons du passé des jugements implicites et relatifs sur l'importance relative de différents espaces, les uns par rapport aux autres. Le cas de l'art anglais autour de 1500 fournit une démonstration de cet effet déformant¹.

Cet article a aussi pour but d'examiner les principales taxinomies qui ont régi les questions de périodisation de l'art en Angleterre pour la période que l'on désigne traditionnellement sous le terme de transition entre le Moyen Âge – ou époque gothique – et le début de l'Époque moderne – ou Renaissance. Pour formuler le problème autrement : dans quelle mesure l'emploi en histoire de l'art du terme « Renaissance » est-il approprié quand il s'agit de le rapporter à l'art anglais vers 1500 ? En effet, de même que l'on considère William Shakespeare (1564-1616), Philip Sidney (1554-1586) et Edmund Spenser (1552-1599) comme des produits de la « Renaissance anglaise » près de trois siècles après Dante, on impute couramment un retard semblable à l'art anglais, ses artistes, ses commanditaires et les milieux intellectuels et culturels qui les sous-tendent. Dans leur majorité, les historiens de l'art ont appris à vivre avec l'idée que le *xvi^e* siècle était une période de « Renaissance », mais si beaucoup suivent cet usage – ne serait-ce que par inertie conceptuelle – d'autres s'en défendent. Toutefois, les conséquences de la périodisation pour notre compréhension de l'art anglais du long *xvi^e* siècle ne sont que rarement approfondies. Nous allons donc examiner une série de narrations historiques, dont certaines s'excluent mutuellement, dont d'autres se recoupent, et qui ont été véhiculées par les discours savants les plus connus et les plus souvent cités.

Renaissance *versus* gothique

Même envisagé isolément, le terme de « Renaissance » se rapporte bien sûr, pour le lecteur, à sa plus visible signification : il implique, fermement inscrite dans le champ de ses significations, une antinomie avec le « Moyen Âge », dont il diffère et par rapport auquel il s'incarne en une série de réactions. Ce couple d'opposés est tellement ancré dans notre culture que son extension, sans rupture, aux discours en histoire de l'art semble inévitable. Dans certaines circonstances, le fossé entre « Moyen Âge » et « Renaissance » est envisagé d'une manière apparemment neutre, qui souligne l'ordre purement chronologique des séquences, et qui, de ce fait, revendique résolument la Renaissance pour désigner le *xvi^e* siècle. Roy Strong, le plus éminent spécialiste de la culture et de l'art anglais du *xvi^e* siècle dans les dernières décennies, écrit ainsi, au sujet des miniaturistes anglais : « En réalité, ce dont nous traitons, c'est une séquence d'artistes qui

travaillaient en Angleterre dans la tradition d'atelier du Moyen Âge tardif et de la Renaissance »². On peut remarquer l'absence de toute analyse sémantique des termes employés et la déroboade devant leur juxtaposition qui relève quelque peu de l'oxymore. Strong met en effet l'accent sur la continuité des deux périodes, et non sur la rupture impliquée par les termes employés pour les désigner, comptant, sur ce point, sur l'interprétation des lecteurs, qui comprendront que « Moyen Âge tardif » s'applique à la période qui s'achève vers 1500, tandis que ce qui survient peut aisément s'insérer dans la « Renaissance ». Le résultat est un amalgame continuité-transition, et ceci illustre bien les présupposés qui dominent encore les débats sur l'art anglais.

Mais la notion de continuité-transition est un compromis irréflecti, un paradoxe qui renferme une tension interne. Car comme Strong le soutient également, il existe des évolutions perceptibles et significatives qui marquent la période entre le Moyen Âge tardif et la Renaissance : en premier lieu, notamment, avec l'accession au trône de Henry VII en 1485, l'imitation des modèles bourguignons de style « Renaissance ». Ensuite, l'arrivée en Angleterre, dans le milieu des années 1520, de la famille de miniaturistes néerlandais des Horenbout, qui introduisirent chez les élites le goût de la ressemblance naturaliste de type « Renaissance » propre au continent et se firent dans une certaine mesure les hérauts d'un changement de paradigme dans l'intelligence de l'art chez les Anglais. Enfin, la fervente italophilie du cardinal Wolsey – tant dans sa collection d'objets d'art, avec des œuvres de sculpteurs toscans, que dans ses projets de constructions architecturales – qui en fit un ambassadeur de la pensée et du style de la Renaissance d'autant plus important que son poids politique est considérable dans les années 1510 et 1520³. Selon ce type de schéma, la présence en Angleterre de Hans Holbein, d'abord en 1526-1528, puis de 1532 environ jusqu'à sa mort en 1543, donne en quelque sorte le coup de grâce à ce qui restait de médiéval dans l'art anglais, plaçant celui-ci en confrontation directe avec le meilleur de ce que la Renaissance continentale avait à offrir. Bien des débats portant sur l'art anglais du XVI^e siècle fonctionnent toujours sur ce modèle, selon lequel un espace en stagnation est progressivement (mais pas encore définitivement, comme nous le verrons) contraint d'admettre son retard culturel.

Il existe, cependant, des visions concurrentes, essentiellement des réaffirmations du paradigme de continuité-transition, qui ponctuent l'éventail des possibilités. La plus notable de ces tentatives récentes de redéfinition des limites de la période est celle liée à la grande exposition organisée en 2003 au Victoria & Albert Museum de Londres sous le titre *Gothic: Art for England 1400-1547*. Le commissaire Richard Marks écrivait dans l'introduction au catalogue : « Dans les grandes lignes, le vocabulaire formel de l'art anglais resta ce que nous définirions comme gothique au cours de cette période [1400-1547] »⁴. Le point de transition est ainsi simplement repoussé à la fin du règne de Henry VIII. Le sens de cette exposition reposait sur la volonté de donner suite à une grande manifestation qui avait connu un large succès, *The Age of Chivalry*, organisée à la Royal Academy en 1987, qui couvrait la période de 1200 à 1400 (avec néanmoins quelques incursions dans le XV^e siècle, repoussant de ce fait encore plus en avant le peu qui restait de propre au Moyen Âge tardif). Les organisateurs de l'exposition de 2003 optèrent pour le titre accrocheur de *Gothic*, sans toutefois apporter des justifications convaincantes, que ce soit dans le catalogue ou dans la scénographie de l'exposition elle-même. La nature peu pertinente de ce parti pris terminologique est bien démontrée par l'intégration d'œuvres d'art que le V&A lui-même présentait normalement dans les galeries Renaissance. De manière quelque peu bizarre, l'exposition incluait également cinq portraits datant d'une période entre la fin des années 1520 et le milieu des années 1530 par Holbein lui-même, qui n'avait presque certainement jamais été auparavant qualifié de peintre « gothique ».

Malgré son caractère incongru et son absence de logique, l'approche adoptée dans l'exposition *Gothic* proposait une variante du paradigme du développement séquentiel, quoiqu'en changeant les limites traditionnelles et donc en modifiant les hypothèses sous-jacentes qui déterminent le régime des dénominations de la périodisation. Le séquençage unidirectionnel n'a toutefois pas été universellement approuvé et certains spécialistes cherchent à étendre les cadres de référence, arguant de l'existence non pas d'une mais de deux « marches de l'Angleterre vers la Renaissance ». Pour beaucoup d'historiens de l'art, il faut attendre la pleine éclosion du classicisme à son apogée et des théories italianisantes de la perspective avant qu'on puisse appliquer le terme de « Renaissance » à l'art en Angleterre.

Mais cette opinion induit ses propres difficultés car il s'agit de décider quand, et selon quels critères, l'Angleterre pourrait être jugée « prête » ou « digne » d'une Renaissance qui lui soit propre⁵. Il peut en résulter des solutions de fortune, ou la recherche de points de référence externes permettant de résoudre ces problèmes comme un *deus ex machina*. La Réforme pèse sur toutes réflexions concernant la vie politique, ecclésiastique, sociale, intellectuelle et populaire dans l'Angleterre du XVI^e siècle ; aussi est-il trop simplificateur de l'invoquer comme cause principale du retard que prit l'Angleterre à s'ouvrir pleinement aux influences de la Renaissance. L'idée répandue qui veut que la Réforme ait mis un frein à la circulation des influences de la Renaissance italienne en Angleterre – c'est-à-dire, en substance, l'histoire d'une promesse brusquement déçue – se retrouve dans les propos d'Edward Chaney : « les relations naissantes de l'Angleterre avec l'Italie de la Renaissance [dans le premier quart du XVI^e siècle] tournèrent mal, puis furent effectivement interrompues avant que des relations culturelles suffisamment profondes eussent pu être établies »⁶. Ce processus de développement retardé devait se répéter au XVII^e siècle, quand le progrès rendu possible par une situation artistique réceptive à l'Italie, celle de la cour de Charles I, fut neutralisé de nouveau par les sensibilités puritaines de ses opposants au moment où s'exerçait leur ascendant (« La Réforme fut particulièrement préjudiciable dans le domaine des arts visuels, repoussant pour la seconde fois [les influences italianisantes] aux années 1640 et 1650 »)⁷.

Périodisation, chronologie et événements

Pourtant, malgré sa commodité comme moteur narratif, la Réforme n'est qu'un élément mineur dans les récits plus attachés aux événements et aux faits biographiques. Ainsi, l'ouvrage d'Ellis Waterhouse *Painting in Britain 1530-1790*, dans la collection populaire *Pelican History of Art*, prend 1530 comme point de départ, non parce que cette date correspond approximativement aux débuts de la Réforme anglaise dans son incarnation politique, mais parce qu'elle se situe entre le premier séjour, relativement court, de Holbein en Angleterre, et le second, plus long et très productif⁸ : ce parti pris sur la réception de l'art de Holbein est donc l'exact opposé de celui retenu dans l'exposition *Gothic*. Waterhouse inclut bien, de fait, une brève section sur la peinture en Angleterre avant

Holbein ; mais c'est assurément Holbein qui sert ici d'amorce. De la même manière, le volume *Sculpture in Britain* de la même collection utilise les bornes chronologiques de 1530-1830 même si, dans son texte, Margaret Whinney initie son récit à l'arrivée en 1506 d'artistes italiens venus travailler pour le tombeau du roi Henri VII⁹. Si le titre du livre reste dépendant de la résonance de la date 1530, son contenu propose une tranche chronologique différente, quoique guidée par le même type d'événements de référence.

Quels que soient les contours chronologiques posés par les études examinées, et que celles-ci aient, ou non, postulé l'existence de deux « tentatives » de la Renaissance en Angleterre, elles ont toutes en commun une foi inébranlable dans les trajectoires de développement. Pour suivre la logique narrative de ce type de trajectoire, il faut que l'Angleterre, sa culture et sa démographie se situent à l'origine dans un état de prématuration, auquel remède, progressivement et irrégulièrement, l'influence du style et de la pensée de la Renaissance. Des métaphores d'une simplicité et d'une superficialité enfantines parsèment de nombreuses études. William Gaunt, par exemple, n'hésite pas à affirmer, dans le très consulté *A Concise History of English Painting*, pour la période initiale et médiane du règne des Tudor : « Si l'on dénie aux mécènes anglais de l'époque le titre de connaisseurs, c'est qu'ils ignoraient la passion du Beau, celle qui incita les princes de la Renaissance italienne à se faire représenter dans de grandes œuvres d'inspiration mythologique. Un portrait fidèle qui mît en valeur ses bijoux et les détails de sa tenue suffisait à combler les vœux d'Henri VIII, tandis que son contemporain François I^{er} rehaussait son prestige en s'entourant d'une pléiade de créateurs »¹⁰.

Autres désignations : *early modern* et Tudor

Il a donc été indéniablement problématique d'étendre au cas anglais le concept de « Renaissance », qui enferme les débats dans des téléologies et des jugements de valeur qui apparaissent de plus en plus simplistes et dépassés. En outre, les tentatives pour réajuster les approches de la période n'ont pas nécessairement approfondi le débat et, dans quelques cas, se sont contentées d'éluder la question en recourant à un renouvellement purement formel du même contenu. Les éditeurs du *Cambridge Guide to the Arts in Britain* reprirent les volumes de la collection *The Cambridge Cultural History* avec un nouveau

nom : le troisième volume de l'édition originale, intitulé *Renaissance and Reformation* (1989), prit le titre de *Sixteenth-Century Britain* (1992). Tous les essais originaux de l'ouvrage furent conservés, mais aucun ne fut revu, ni mis à jour. Des dénominations chronologiques simples sont ainsi utilisées pour masquer les ambiguïtés présentes dans une terminologie ouvertement orientée par un jugement. Dans une certaine mesure, ce changement apporte à la chronologie de l'art une rassurante simplicité. Mais, comme l'illustre la refonte de toute la collection dans le sens de l'histoire culturelle, cette évolution se fait au prix d'une dilution des spécificités disciplinaires. De même, l'emploi de terminologies qui ne sont pas réservées à l'histoire de l'art (ou aux sujets qui y sont étroitement apparentés, tels que l'étude de la littérature de la Renaissance) ouvre – plus que nombre d'historiens de l'art ne sont peut-être prêts à l'accepter – le problème des relations de l'histoire de l'art aux autres disciplines. Car la question d'une sensibilité résiduelle des historiens de l'art à leur propre terminologie vient croiser celle de l'adéquation – ou non – du domaine artistique avec les protocoles de périodisation mis en œuvre dans le champ des autres disciplines. Par extension, surgit une question plus vaste : dans quelle mesure l'histoire de l'art a-t-elle à perdre ou à gagner à chevaucher, emprunter, voire s'approprier dans sa totalité l'appareil conceptuel d'autres champs d'étude ? Les spécialistes d'autres disciplines ont bien sûr leurs propres programmes et préférences : par exemple, les historiens des questions politiques et socioculturelles emploient rarement aujourd'hui le terme de « Renaissance » pour l'Angleterre du XVI^e siècle. La période correspond pour eux au début de l'époque moderne. L'histoire de la culture visuelle s'est approprié cette dénomination historique « début de l'époque moderne » [*early modern*] afin de perdre, avec l'abandon du mot « Renaissance », le jugement qui y est attaché ; mais, ce faisant, ce nouveau protocole risque d'ôter l'identité et la cohérence de l'histoire de l'art à cette période. Pour ne donner qu'un exemple, les éditeurs d'un ouvrage récent consacré à l'étude de la culture visuelle en Angleterre du début de l'époque moderne ont cherché systématiquement à remplacer la dénomination « Renaissance » par celle de « prémices de la Période moderne ». Ils visaient ainsi à démonter la « notion progressive » du premier terme et sa « prétention à établir une subjectivité normative ou classique ». Mais se perd alors la pratique

d'un regard averti, ainsi que l'appréhension de l'œuvre d'art dans sa propre histoire.

D'autres stratégies de périodisation comportent des risques similaires. De plus en plus, la périodisation en histoire de l'art s'organise par règnes – « *Henrician* » pour Henry VIII (1509-1547), « *Elizabethan* » pour Elizabeth I (1558-1603) – ou par dynasties, particulièrement pour les Tudor (1485-1603). Le début de l'époque moderne dans l'histoire anglaise a toujours été la période la plus visiblement caractérisée par ses dynasties royales, les Tudor et les Stuart ; l'isolement compact de la monarchie des Tudor en particulier, dans son étroite correspondance chronologique avec le XVI^e siècle, a favorisé le statut emblématique de cette dynastie. Ce privilège est renforcé par la date de l'accession au trône d'Henry VII, 1485, traditionnellement utilisée comme marqueur de la fin du Moyen Âge dans l'histoire anglaise, et par l'effet de masse critique créé par l'intérêt, populaire comme savant, pour les deux plus longs règnes des Tudor, Henry VIII et Elizabeth – deux des trois monarques anglais les plus symboliques de la monarchie, avec la reine Victoria. Cette approche présente certains avantages : dans de nombreux cas, l'art « *Henrician* » peut être identifié comme tel, dans la mesure où il découle pour partie des tentatives d'incarner visuellement les prérogatives de la suprématie royale, alors que le roi, Henry VIII, s'était substitué au pape à la tête de l'Église anglicane¹¹. « *Henrician* », cependant, n'est jamais qu'une solution imparfaite car la production et le mécénat artistiques n'étaient dans leur totalité directement liés ni au roi, ni aux intérêts royaux ; de plus, l'action du roi dans le domaine artistique n'était pas aussi programmée et soutenue que l'adjectif « *Henrician* » semble inviter à le penser, si bien que les spécialistes qui persistent à parler de l'art de cette période comme d'une « propagande » royale utilisent un terme anachronique¹².

Que conclure après ce survol de la périodisation de l'art de la Renaissance anglaise ? D'un côté, nous devenons plus vigilants face aux sous-textes sur-schématés et porteurs d'un jugement, contenus dans chaque dénomination de périodisation. Ainsi que David Peters Corbett l'a démontré avec persuasion dans le domaine de l'art pendant – ou de – la période victorienne, il est important de prêter attention aux événements et aux processus historiques spécifiques,

pour contextualiser les œuvres d'art¹³. Par analogie avec le succès du nouvel historicisme dans les études littéraires, cette option pourrait se révéler un remède salutaire pour l'histoire de l'art. D'un autre côté, l'application trop stricte d'une telle approche historiciste risque d'atomiser notre compréhension de l'art et de saper la signification des modèles, des styles, des influences et des jeux d'intertextualité. Toutes ces dimensions demeurent essentielles à la compréhension profonde de l'art d'une période et d'un lieu donnés, en l'occurrence l'Angleterre « du XVI^e siècle », « des Tudor », « du début de l'Époque Moderne », ou « de la Renaissance ». Dans cette mesure, la meilleure approche à adopter pour l'utilisation de la périodisation serait de ménager une série de positions intermédiaires et toujours provisoires, entre la conservation des vieilles dénominations, éprouvées et testées, et le rejet catégorique de toute tentative de dénomination. Comme nous l'avons vu, se contenter de renommer les catégories existantes est un expédient bien peu efficace, de même que soumettre les marqueurs de bornes chronologiques à un léger ajustement, simplement en changeant les règles du jeu, pour employer une expression courante anglaise.

Ce qui est nécessaire, c'est de construire les questions de périodisations directement au sein de l'appareil conceptuel et méthodologique des études particulières, de sorte qu'elles deviennent une partie de l'argumentation plutôt qu'un jeu de données a priori incontestées. Il en résultera peut-être une dose d'anarchie ou de dissonance au sein de l'idiome des historiens de l'art, au moins dans les premiers temps, mais cela sera un faible prix à payer au regard de ses effets émancipateurs sur des discours qui sont toujours trop ancrés dans un jeu de références restreint, et restrictif.

1. Pour les questions de périodisation portant plus particulièrement sur la transition du Moyen Âge à la période postmédiévale, voir Marcus Bull, *Thinking Medieval: An Introduction to the Study of the Middle Ages*, Basingstoke, 2005.

2. « What we are in fact dealing with is a sequence of artists who worked in England within the tradition of the late medieval and Renaissance workshop » (Roy Strong, *The English Renaissance Miniature*, Londres/New York, [1983] 1984, p. 8). Les contributions de Strong à l'étude de la peinture anglaise sont nombreuses et comprennent : *Henry VIII and Holbein*, Londres, 1967 ; *The English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture*, Londres, 1969 et *Gloriana: The Portraits of Queen Elizabeth I*, Londres, 1987.

3. Strong, (1983) 1984, cité n. 2, p. 12-16.

4. « Broadly speaking, the formal vocabulary of English art remained what we would define as Gothic throughout this period » (Richard Marks, « An Age of Consumption: Art for England c. 1400-1547 », dans *Gothic: Art for England 1400-1547*, Richard Marks, Paul Williamson éd., [cat. expo., Londres, Victoria & Albert Museum, 2003], p. 12-26, citation p. 16).

5. Voir, par exemple, Maurice Howard, Nigel Llewellyn, « Painting and Imagery », dans Boris Ford éd., *Renaissance and Reformation, The Cambridge Guide to the Arts in Britain*, III, Cambridge, 1989, p. 223-259, dans lequel les auteurs font la liste des « infractions » commises par l'art de l'Angleterre des Tudor contre les convenances, sous-entendues italianisantes, de la tridimensionnalité, du sens des proportions, de l'intérêt pour l'Antiquité classique et du primat de l'inventivité. Par-delà ces jugements, ils démontrent que les commanditaires anglais furent seulement intéressés par ses fonctions pratiques, et non par sa dimension esthétique (à la différence des commanditaires italiens), et qu'ils étaient naïfs et inaptes pour comprendre les complexités des œuvres d'art étrangères ; voir spécialement p. 223-225. Pour une relecture récente de ce type d'approche, voir Tatiana C. String, « The Concept of 'Art' in Henrician England », dans *Art History*, 32/2 (à paraître en avril 2009) dans lequel l'auteur fournit de nouveaux types de preuves (notamment les inventaires) pour démontrer une appréciation plus développée de la valeur artistique que ce que suggérait l'historiographie traditionnelle et orthodoxe.

6. « England's burgeoning relationship with Renaissance Italy, however, was to be first soured and then effectively terminated before sufficiently profound cultural connections could be established » (Edward Chaney, « The Italianate Evolution of Collecting », dans Edward Chaney éd., *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, New Haven, 2003, p. 1-124, citation p. 32).

7. « The Reformation was especially damaging where the visual arts were concerned, postponing it [Italian influences] a second time during the 1640s and 1650s » (Chaney, 2003, cité n. 6).

8. Ellis Waterhouse, *Painting in Britain, 1530-1790*, (*The Pelican History of Art*), (1953) New Haven/Londres, 1994.

9. Margaret Whinney, *Sculpture in Britain, 1530-1830*, (*The Pelican History of Art*), (1964) Londres/New York, 1988.

10. William Gaunt, *La peinture anglaise 1260-1960*, Paris, 1993, p. 15-16 [éd. orig. : *A Concise History of English Painting*, Londres, [1964] 1976].

11. Sur ce sujet, voir notamment Tatiana C. String, *Art and Communication in the Reign of Henry VIII*, Aldershot, 2008.

12. Pour des approches concurrentes de ce concept de « propagande » dans l'Angleterre des Tudor, voir Sydney Anglo, *Image of Tudor Kingship*, Londres, 1992, qui est une réponse aux livres de Roy Strong, *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Londres, 1977, et *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650*, Woodbridge, 1994.

13. David Peters Corbett, « Visualising the Right Question », numéro spécial du *Journal of Victorian Culture* : « When Did the Victorian Era End? », automne 2006, 11/2, p. 338-348.

Tatiana C. String et Marcus Bull, University of Bristol
T.String@bristol.ac.uk et M.G.Bull@bristol.ac.uk