

Henry Keazor

## Unvulgarize. Réflexions sur les relations entre Nicolas Poussin et William Hogarth

Il est notoire et évident que William Hogarth n'avait guère d'affection pour Nicolas Poussin. Du moins ne voulait-il pas donner l'impression de l'apprécier, écrivant en 1753 dans son *Analyse de la beauté*, à propos du coloris :

« Le Poussin a été bien médiocre dans cette partie, comme on peut s'en convaincre par les différents essais qu'il a faits, et l'on peut dire que l'école française n'a pas produit un seul grand coloriste<sup>1</sup>. »

Juste après, un peintre comme Rubens trouve grâce à ses yeux, au moins dans le domaine de la grande peinture décorative :

« Rubens a tenu savamment ses teintes premières brillantes, franches et distinctes, quelquefois trop même dans ses tableaux de chevalier<sup>2</sup>. »

Plus tôt dans son livre, Hogarth a déjà opposé directement les deux artistes en avançant que :

« Rubens aurait sans doute été aussi peu satisfait de la manière

sèche du Poussin que celui-ci l'a été de la manière théâtrale ou d'apparat de Rubens ».

Tout cela pour démontrer que :

« [...] la prévention des artistes inférieurs en faveur des imperfections de leurs propres ouvrages est encore plus étonnante. Leurs yeux sont habiles à découvrir les défauts des autres, tandis qu'ils sont absolument fascinés sur ceux qui leur appartiennent personnellement<sup>3</sup>. »

Mais quand on voit un tableau comme *Moïse présenté à la fille de Pharaon*<sup>4</sup> (fig. 1) peint par Hogarth en 1746, qui s'inspire fortement du *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon*<sup>5</sup> (fig. 2) exécuté par Poussin presque exactement cent ans auparavant, en 1645-1648, on se demande s'il faisait semblant d'être à son tour « absolument fasciné » sur certains aspects de ses peintures quand il écrivait ces lignes. La comparaison entre les deux œuvres révèle en effet que Hogarth éprouvait quand même un certain respect pour l'« artiste inférieur » Poussin et

sa « manière sèche ». Sinon, il aurait sûrement pris un autre modèle pour son tableau, censé prouver que lui aussi, il possédait des capacités de peintre d'histoire<sup>6</sup>. Hogarth pourrait même avoir choisi de représenter cet épisode en particulier dans le but de rivaliser avec Poussin. Certes, le sujet s'accorde à la destination du tableau (la salle des audiences d'un hospice des enfants trouvés<sup>7</sup>), mais il est permis de soupçonner Hogarth d'avoir voulu affirmer une sorte de primauté sur Poussin, en retraçant les événements qui précèdent immédiatement la scène figurée par l'artiste français.

Les deux œuvres se ressemblent beaucoup, tant par la composition que par le sens du déroulement de l'action. En fait, on dirait que Hogarth n'a même pas essayé de se démarquer de son modèle, mais qu'il a plutôt cherché à appliquer la solution que Joachim von Sandrart avait préconisée face à la crise de la peinture allemande au XVII<sup>e</sup> siècle : allier les compositions très étudiées de Poussin aux « teintes premières » de Rubens<sup>8</sup>. D'autres auteurs ont déjà essayé de réconcilier Hogarth et Poussin. Ronald Paulson remarquait en 1971 que les deux artistes :

« [...] ont cherché à résoudre la difficulté récurrente de donner un nouveau souffle à la peinture d'histoire [qui leur semblait] vouée aux conventions décoratives, grandiloquentes et dénuées de sens ; et tous deux ont riposté par des tableaux privilégiant une simplicité relative, une limpidité de composition, et une mise en scène expressive où les personnages sont en rapport avec leur environnement, jamais perdus dans le tourbillon d'une foule baroque<sup>9</sup> ».

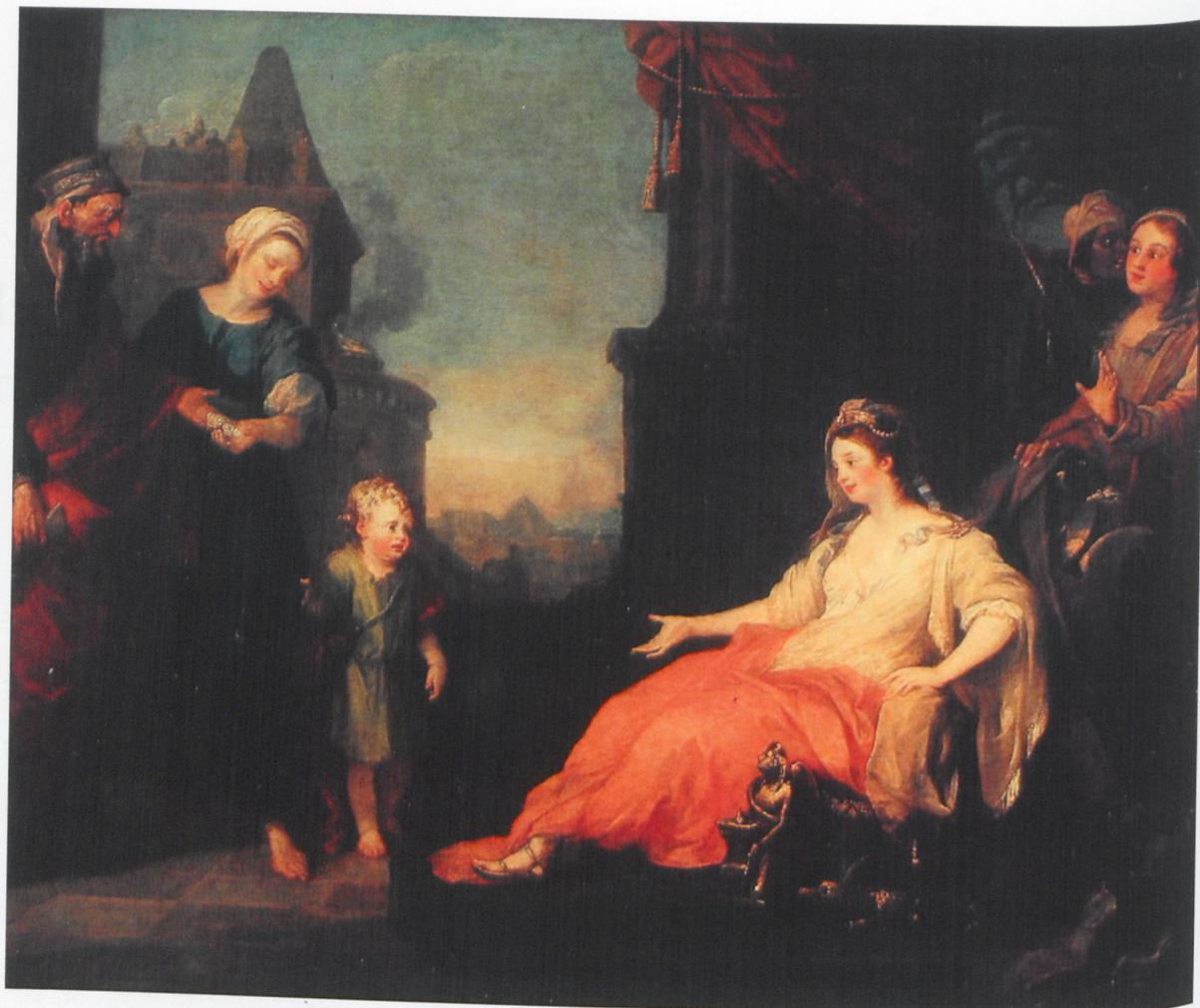
Le point de vue défendu par Paulson lui a valu de sévères critiques, notamment de la part Francis H. Dowley en 1973. Après avoir résumé le passage cité ici, Dowley affirme :

« Avec des formules comme celle-ci, Paulson révèle sa méconnaissance du baroque. La peinture d'histoire romaine avait-elle besoin d'être revivifiée par Poussin, alors que Dominiquin était encore actif ? Les allégories de Pierre de Cortone sont-elles tellement dénuées de sens<sup>10</sup> ? »

Dowley préfère se référer à Horace Walpole plutôt qu'à Paulson, ou Henry Fielding à qui ce dernier emprunte la notion de « peinture d'histoire commique<sup>11</sup> » à propos de Hogarth :

« Horace Walpole a peut-être mieux compris les objectifs de Hogarth quand il le considérait comme "un auteur de comédies écrites à la mine de plomb plutôt qu'un peintre<sup>12</sup>". La peinture d'histoire serait évidemment plus proche de la tragédie que de la comédie. De même, il semble plus juste de comparer Hogarth à Molière, comme Walpole, que de le comparer à Poussin, comme Paulson. Molière fait résonner mainte note grave dans ses comédies sans avoir à les transformer en tragédies. De même, Hogarth peut être grave dans ses suites narratives sans avoir à les transformer en peintures d'histoire<sup>13</sup>. »

Peter Tomory condamne également le rapprochement entre Poussin et Hogarth esquissé par



1. William Hogarth, *Moïse présenté à la fille de Pharaon*, 1746, huile sur toile, 172,7 x 208,3 cm, Londres, The Foundling Museum.

Paulson, compté au nombre des « méprises » contenues dans ce livre, et insiste sur leurs différences de qualité :

« Il y a une comparaison inepte de Hogarth avec Poussin alors que ce ne sont certainement pas des artistes de la même classe. Une simple confrontation entre n'importe lequel des *Sept sacrements* de Poussin et le *Mariage à la mode* fait ressortir la maîtrise picturale des variations d'espace, de couleur et de forme chez Poussin à côté du redéploiement théâtral des "acteurs" de Hogarth dans les "décors" appropriés<sup>14</sup>. »

Nous voilà avertis de ne pas aller trop vite dans la mise en parallèle de Poussin et de Hogarth. C'est ce que confirme le fragment d'un livre de comptes acquis en 2005 par le

Yale Center for British Art grâce à la fondation Paul Mellon. Il pourrait sembler attester que Hogarth, en homme d'affaires avisé, n'avait rien contre l'idée de vendre des estampes d'après des tableaux de Poussin. Le feuillet correspondant à la période du 5 février au 4 avril 1752 (soit un an avant la publication de *L'Analyse de la beauté*) a été attribué à Hogarth par le libraire et marchand d'autographes Roy Davids, qui a analysé l'écriture, les titres d'œuvres et les termes employés. À côté de planches comme *La Marche sur Finley* de Hogarth figurent parmi les marchandises vendues « 8 estampes d'après Nic. Poussin ». Or, Alexander Gourlay et Robin Simon ont pu montrer en 2014 que l'écriture et la teneur même des inscriptions concordaient mieux avec une attribution à l'éditeur et graveur anglais John Boydell<sup>15</sup>.

Mais la question des liens entre Poussin et Hogarth ne s'épuise pas là. En 1811, le poète et essayiste Charles Lamb publiait un article sur Hogarth où il déplorait :

« [...] la mode chez ceux qui vantent la grande école de peinture d'histoire dans notre pays, avec à sa tête Sir Joshua Reynolds, d'en exclure Hogarth, tenu pour un artiste de classe inférieure et vulgaire<sup>16</sup>. »

Afin de prouver la fausseté de ce jugement, Charles Lamb invite à comparer *La Peste d'Asdod* de Nicolas Poussin<sup>17</sup> (fig. 3) avec l'estampe de Hogarth<sup>18</sup> *Gin Lane* [*Venelle du genièvre*] (fig. 4) sans entrer dans les détails (nous allons comprendre pourquoi), ni donner les raisons de son choix, hormis le fait que les deux compositions



2. Nicolas Poussin, *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon*, 1645-1648, huile sur toile, 92 x 128 cm, Paris, musée du Louvre.



3. Nicolas Poussin, *La Peste d'Asdod*, 1630, huile sur toile, 148 x 198, Paris, musée du Louvre.

représentent une ville dont les habitants sont frappés par un fléau. La comparaison se justifie tout de même. Dans le tableau de Poussin, c'est la peste qui empêche les mères de s'occuper de leurs bébés, tandis que le temple de leur idole Dagon et d'autres édifices dans le fond commencent à s'effondrer, signalant le délabrement d'une ville et de sa population. Dans la gravure de Hogarth, c'est à cause de la consommation d'eau-de-vie que les mères délaissent leurs bébés et que les bâtiments tombent à l'abandon.

Charles Lamb voit dans la composition de Hogarth le fruit d'une imagination fertile :

« [...] cette faculté qui rassemble toutes choses en une seule, qui de fait donne une même couleur aux choses animées et inanimées, aux êtres avec leurs propriétés, attributs et accessoires pour les faire concourir à un unique effet. Tout *parle* dans cette estampe, pour dire les choses vulgairement. Chaque partie est pleine "d'étranges images de la mort". Elle est proprement époustouffante à regarder. Les deux personnages au premier plan – la femme et l'homme cadavérique, plus effroyables que n'en a jamais dessiné Michel-Ange – mais aussi tout le reste dans cette estampe contribue à stupéfier. Les maisons mêmes paraissent ivres, me disait un ami, à force de basculer dans tous les sens; elles semblent tituber sous l'effet de cette frénésie diabolique qui s'empare de la composition entière<sup>19</sup>. »

Une fois que l'attention est attirée sur cet aspect de la gravure de Hogarth, on discerne un détail analogue dans le tableau de Poussin, où l'édifice central du second plan semble ployer vers la gauche. Cette inclinaison n'est pas due à un simple gondolement de la toile, puisqu'elle se trouve déjà dans la reproduction de *La Peste d'Asdod* gravée par Jean Baron en 1650<sup>20</sup> (fig. 5), de sorte qu'il est fort probable que Hogarth s'est inspiré de Poussin, là encore.

« Un petit indice peut servir à révéler la conception poétique et quasi prophétique de l'artiste », poursuit Charles Lamb :

« Non content de représenter des personnages à l'agonie, répandus à profusion sur le lieu effectif de l'action, Hogarth nous fait voir aussi les choses (du même ordre) qui se passent derrière. Près du cercueil où un homme dépose sa femme sur les instructions du bedeau, un vieux mur, partageant l'état de décrépitude universel autour de lui, s'écroule, laissant voir par une grande brèche trois personnages apparemment en train de défilé dans un cortège funèbre de l'autre côté du mur, hors du champ de la composition. Le prolongement du regard à l'extérieur des limites du sujet ne peut avoir été conçu que par un grand génie<sup>21</sup>. »

En raison de tous ces éléments de la gravure, Charles Lamb suppose que ses lecteurs s'accorderont avec lui pour décerner la « palme du plus grand génie<sup>22</sup> » à Hogarth, et non pas à Poussin (qui a pourtant fourni selon toute vraisemblance

l'inspiration de la « conception poétique et quasi prophétique »). Le grand public, regrette Charles Lamb, n'est hélas pas de cet avis et ne l'est sans doute pas non plus aujourd'hui, parce qu'il « confond le fait de peindre des sujets de la vie ordinaire ou vulgaire avec le fait d'être un artiste vulgaire ». Comme il y a dans l'estampe de Hogarth « bien assez de pauvreté et de trivialité pour dégoûter au premier regard », le spectateur insensible est rebuté d'emblée :

« J'en ai vu plus d'un s'en détourner, incapable de la supporter. Ces mêmes personnes auraient peut-être regardé fort complaisamment le célèbre tableau de *La Peste d'Athènes* de Poussin<sup>23</sup>. »

Cette erreur sur le titre du tableau est intéressante, quand on sait que *La Peste d'Asdod* a fourni un modèle pour des évocations de la peste d'Athènes comme la célèbre toile de Michael Sweerts peinte en 1652-

1654<sup>24</sup> (fig. 6). Du temps de Charles Lamb, cette œuvre de Sweerts était attribuée à Poussin<sup>25</sup>. De toute évidence, c'est d'elle qu'il parle dans son article, car il la situe en note dans la collection de « feu M. Hope, à Cavendish Square ». En 1811, la toile de Sweerts appartenait effectivement à Henry Hope<sup>26</sup>. Ce négociant et banquier né à Boston, établi à Amsterdam, réfugié à Londres en 1794 avec sa collection de trois cent soixante-douze peintures (comprenant des œuvres de Frans Hals, Pierre Paul Rubens et Antoon van Dyck, notamment), partageaient un hôtel particulier de Duchess Street, à Cavendish Square, avec plusieurs membres de sa famille, dont son cousin cadet Thomas Hope<sup>27</sup>, négociant et banquier lui aussi, également écrivain, philosophe et collectionneur d'art. On notera au passage que ledit Thomas Hope possédait en 1824 un vrai Poussin, en l'occurrence *L'Inspiration du poète*<sup>28</sup>.

Même si Charles Lamb s'est trompé de tableau pour sa comparaison entre Hogarth et Poussin, il énonce bel et bien des idées justes. Il ajoute à propos de *La Peste d'Athènes* de Poussin :

« La Maladie, la Mort et l'affolante Terreur, en costume athénien, sont supportables et restent, comme le disent les critiques délicats, "dans les limites des sensations agréables". Mais les scènes de leur saint Saint-Gilles, peintes par leur compatriote, sont d'une atrocité impensable<sup>29</sup>. »

Ceux qui portent un jugement erroné, selon Charles Lamb, n'ont pas su voir que la trivialité des choses représentées était compensée non seulement par la portée morale de l'estampe de Hogarth, mais aussi par la mûre réflexion qui la sous-tend :

« La quantité de pensée que Hogarth met dans chaque image suffirait à *unvulgarize* quelque sujet qu'il choisirait<sup>30</sup>. »

Cette affirmation mérite qu'on s'y arrête, car il y aurait un parallèle à faire avec la pensée esthétique de Poussin, un artiste pourtant très éloigné des sujets vulgaires, communs ou simplement prosaïques (même dans son œuvre graphique, où ils



4. William Hogarth, *Gin Lane* [Venelle du genièvre] (second état), 1759, gravure et eau-forte, 35,7 x 30,5 cm.



5. Jean Baron, *La Peste d'Asdod*, 1650, gravure d'après le tableau de Nicolas Poussin (voir fig. 4), 43,5 x 53 cm.

sont extrêmement rares). Charles Lamb ne s'occupe pas de la vulgarité des sujets en soi, mais plutôt de la manière de transformer les sujets jugés vulgaires dans leur exact contraire, ce qui rejoint précisément la pensée de Poussin.

D'autres liens entre Poussin et Hogarth se font jour à la lecture de l'*Analyse de la beauté* (fig. 7), grâce à une gravure<sup>31</sup> (fig. 8) qui nous ramène au *Moïse présenté à la fille de Pharaon* (fig. 1) évoqué plus haut. Exécutée en 1752, soit six ans après l'achèvement du tableau (qu'elle rend plus poussinesque par le moelleux du trait), elle annonce l'*Analyse de la beauté* publiée l'année suivante par l'introduction d'une « ligne de la beauté » sous la forme d'une « sorte de caducée inscrit dans un cercle

parfait<sup>32</sup> » sur le socle en pierre, à côté de la fille de Pharaon (un motif absent du tableau original<sup>33</sup>). Dans la préface de son *Analyse de la beauté*, Hogarth se targue d'avoir tracé dans un frontispice une ligne serpentine légendée « ligne de la beauté » afin de piquer la curiosité :

« Ce stratagème me réussit, et jamais hiéroglyphe égyptien n'embarrassa davantage nos doctes antiquaires, que ce simple trait n'intrigua pendant quelque temps les peintres et les sculpteurs. Ils vinrent me consulter pour en avoir l'explication<sup>34</sup>. »

On relève d'ailleurs dans l'*Analyse de la beauté* d'autres points de convergence avec Poussin en matière de



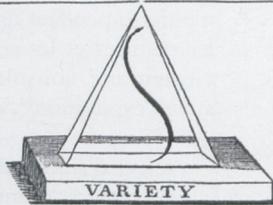
6. Michael Sweerts, *La peste dans une cité antique (La Peste d'Athènes)*, 1652-1654, huile sur toile, 180 x 170 cm, Los Angeles County Museum of Art.

THE  
ANALYSIS  
OF  
BEAUTY.

Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of  
TASTE.

BY WILLIAM HOGARTH.

*So vary'd be, and of his tortuous train  
Curl'd many a wanton wreath, in fight of Eve,  
To lure her eye.----- Milton.*



LONDON:

Printed by J. REEVES for the AUTHOR,  
And Sold by him at his Houfe in LEICESTER-FIELDS.

MDCCLIII.

7. William Hogarth, frontispice de l'Analyse de la beauté, 1753, Londres.



8. William Hogarth/Luke Sullivan, Moïse présenté à la fille de Pharaon, 1752, gravure et eau-forte d'après le tableau de William Hogarth, 39 x 50,5 cm.

gout et de choix des modèles. La première planche reproduite dans le livre (fig. 9) représente à gauche l'Antinoüs du Belvédère d'après la copie installée en 1726 à Hyde Park Corner par le sculpteur John Cheere<sup>35</sup>, ami de Hogarth. La pose souple et élégante de la statue, bel exemple de « ligne de la beauté » (fig. 7), rectifie par contraste la raideur du maître à dancier engoncé dans ses vêtements. Or c'est précisément cette statue que Poussin a mesurée de face et de profil pour retrouver les règles mathématiques régissant les proportions harmonieuses des œuvres antiques. Giovan Pietro Bellori souligne l'importance particulière accordée par Poussin à cette statue en publiant en annexe de sa vie de l'artiste, parue en 1672, les résultats des mesures en regard de deux reproductions de l'Antinoüs où sont indiqués les repères de mensuration<sup>36</sup> (fig. 10). De plus, on reconnaît dans la marge gauche de la deuxième planche illustrant l'Analyse de la beauté (fig. 11) une autre figure hautement estimée par Poussin et par Hogarth : la Samaritaine, choisie par Hogarth « d'après un des meilleurs tableaux

d'Annibal Carrache<sup>37</sup> » (fig. 12) pour montrer combien la ligne serpentine peut être belle et élégante dans ses effets. C'est justement sur ce personnage du Christ et la Samaritaine peint par Carrache en 1595<sup>38</sup> que Poussin a pris modèle pour l'un des protagonistes de La Peste d'Asdod, en se bornant à opérer une inversion en miroir et à transposer la femme en un personnage masculin<sup>39</sup> (fig. 3).

Ce ne sont pas de pures coïncidences, car les choix de Hogarth procèdent d'une démarche qui rejoint les idées centrales de Poussin. Dans l'Analyse de la beauté, Hogarth dévoile les principes théoriques sous-jacents à ses représentations de scènes ordinaires, aussi simples soient-elles en apparence. Charles Lamb a donc raison de souligner la « quantité de pensée que Hogarth met dans chaque image », au point de « dévulgariser quelque sujet qu'il choisirait<sup>40</sup> ». Poussin aurait sans doute approuvé cette idée si l'on en croit ses « observations sur la peinture » également rapportées par Bellori. L'une d'elles, inspirée du Discours sur le poème épique du Tasse, commence ainsi :

« La nouveauté en peinture ne consiste pas surtout en un sujet non encore vu, mais en la bonne et nouvelle disposition et expression, et ainsi, de commun et vieux, le sujet devient singulier et neuf<sup>41</sup>. »

La « quantité de pensée » de Hogarth et la « bonne et nouvelle disposition » de Poussin peuvent s'envisager de même comme des remèdes contre le « vulgaire » d'un côté, et le « commun » de l'autre, pour finir par présenter une certaine équivalence.

Si Hogarth critique ostensiblement Poussin pour mieux prendre ses distances, cela tient assurément à la place que l'artiste occupe parmi les maîtres érigés en exemples par Sir Joshua Reynolds, l'adversaire de Hogarth. Au-delà de ces querelles, il serait préférable de bien voir que Hogarth pouvait égaler au moins les qualités esthétiques et la méticulosité d'un artiste comme Poussin qui expliquait ainsi sa réussite : « Je n'ai rien négligé<sup>42</sup>. » Hogarth aurait pu en dire autant.

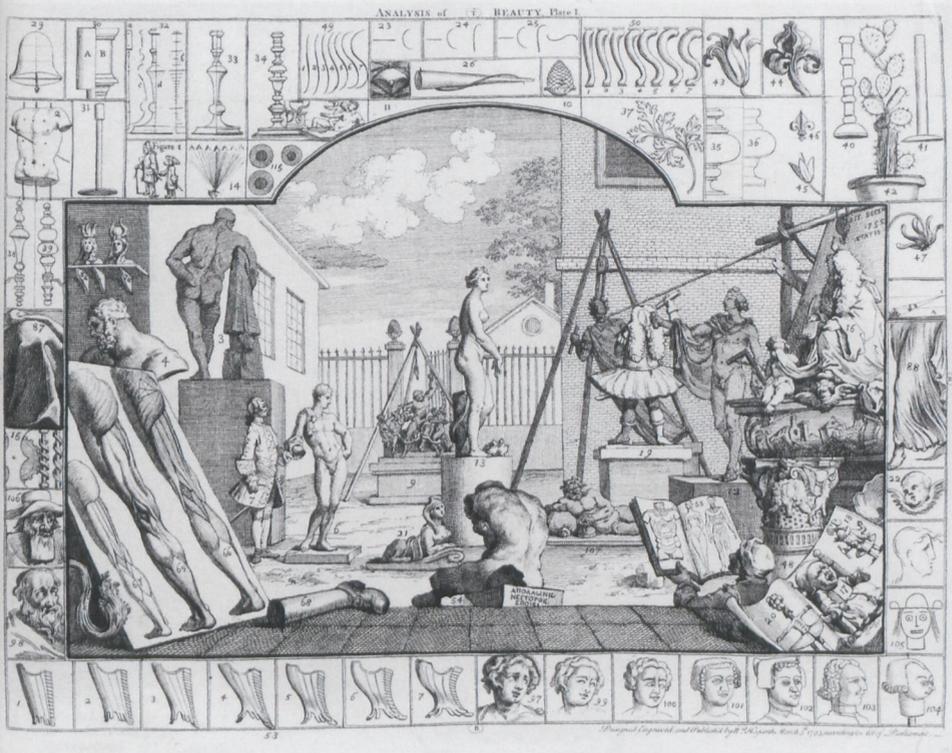
Pour les considérer sur un même plan, il faut cesser de les dresser l'un

contre l'autre, et commencer plutôt à regarder les liens existant entre eux, qui peuvent éclairer mutuellement leurs œuvres respectives.

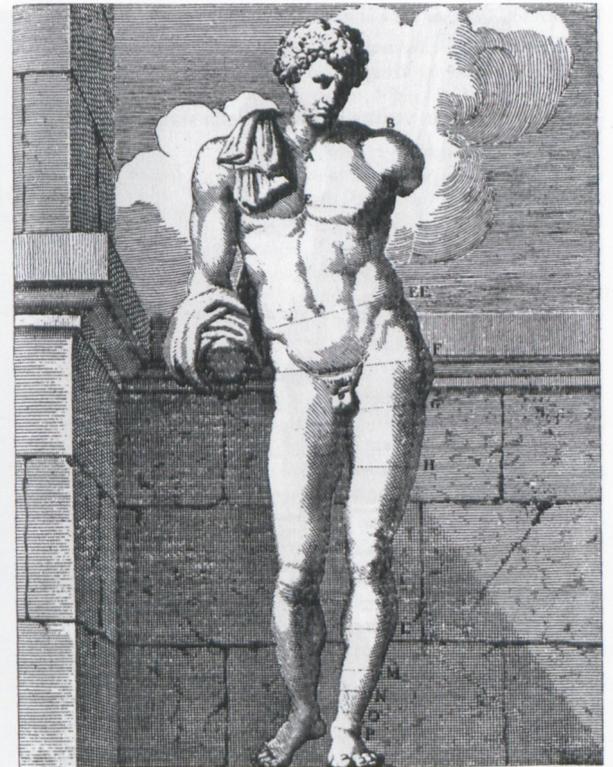
Traduit de l'anglais  
par Jeanne Bouniort

NOTES

1. William Hogarth, *Analyse de la beauté*, destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût, traduit de l'anglais par Hendrik Jansen, Paris, 1805, p. 210.
2. *Ibid.*, p. 211.
3. *Ibid.*, p. 65.
4. Elizabeth Einberg, *William Hogarth: A Complete Catalogue of the Paintings*, New Haven, 2016, p. 287, n° 198; et Mark Hallett, Christine Riding et al., *Hogarth*, cat. exp., Londres 2006, p. 206-207, cat. 107. Aucun des deux catalogues ne mentionne Poussin à propos de ce tableau.
5. Pierre Rosenberg, *Nicolas Poussin*, cat. exp., Paris, 1994, p. 363-365, cat. 152. Hogarth place la scène dans un décor extérieur qui appelle un rapprochement avec la version précédente du Moïse (fig. 13) peinte par Poussin en 1642-1645 et conservée à Woburn Abbey jusqu'en 2014 et aujourd'hui dans une collection privée. Voir Rosenberg, *ibid.*, p. 353, cat. 145.
6. Voir par exemple, dans Hallett, Riding et al., 2006, *op. cit.* à la note 4, p. 197-198, l'intro-



9. William Hogarth, planche I de l'*Analyse de la beauté*, 1753, Londres.



10. *Antinoüs du Belvédère*, gravure tirée de Giovan Pietro Bellori, 1672, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Rome.



11. William Hogarth, planche II de l'*Analyse de la beauté*, 1753, Londres (détail).



12. Carlo Maratta, *Christ et la Samaritaine*, gravure d'après un tableau d'Annibal Carrache, 1649, graure à l'eau forte, 48,5 x 40,5 cm.

duction de la partie du catalogue où est reproduit le *Moïse* de Hogarth.

7. Sur le choix du sujet, et le contexte de la peinture, voir Einberg, 2019, *op. cit.* à la note 4, p. 288-289.

8. Anna Schreurs-Morét, « Vorbild Elsheimer. *Mondscheinlandschaft mit Amor und Venu pudica* von Joachim von Sandrart », dans Stefan Gronet et Andreas Thielemann (dir.), *Adam Elsheimer in Rom. Werke - Kontext - Wirkung*, actes des journées d'étude à la Bibliotheca Hertziana, Munich, 2008, p. 234-238. Dans *L'Éducation de Jupiter* (av. 1679, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum) de Sandrart, par exemple, le sujet, les personnages et la composition citent les interprétations antérieures de ce thème par Poussin, et sont associés à un style et un coloris nettement influencés par Rubens. Voir *La Naissance de Bacchus* (1657; Rosenberg, 1994, p. 234-235, cat. 9) et *L'Éducation de Jupiter* (1636-1637; Rosenberg, 1994, p. 498-499, cat. 228) de Poussin.

9. Ronald Paulson, *Hogarth: His Life, Art, and Times*, 2 vol., Londres, 1971, t. I, p. 263.

10. Francis H. Dowley, « Review of *Hogarth: His Life, Art and Times* by Ronald Paulson », *The Journal of Modern History*, vol. 45, n° 4, décembre 1973, p. 670.

11. La source indiquée par Dowley est la préface du *Joseph Andrews* de Henry Fielding. Voir Henry Fielding, *Aventures de Joseph Andrews et de son ami Abraham Adam*, 3 vol., Paris, 1804, t. I, p. 6 (« un peintre qui charge ses histoires »).

12. Horace Walpole, « Hogarth's Genius », dans *Anecdotes of Painting in England*, t. IV, 1771, rééd. 1827, p. 126.

13. Dowley, 1973, *loc. cit.* à la note 10, p. 671.

14. Peter Tomory, « Review of *Hogarth: His Life, Art and Times* by Ronald Paulson », *The Art Bulletin*, vol. 54, n° 4, décembre 1972, p. 557.

15. Alexander Gourlay et Robin Simon, « Not William Hogarth but John Boydell: Attributing and Elucidating Two Leaves from an 18th-Century Account Book », *The British Art Journal*, vol. XV, n° 1, automne 2014, p. 35-46. Voir également la notice de Francis Lapka dans la base de données Orbis : [www.orbexpres.library.yale.edu/vwebv/holdingsinfo?bibId=12465436](http://www.orbexpres.library.yale.edu/vwebv/holdingsinfo?bibId=12465436)

16. Charles Lamb, « On the Genius and Character of Hogarth - With Some Remarks on a Passage in the Writings of the Late M. Barry », *The Reflector*, t. II, n° 3, 1811, repris dans *Works of Charles Lamb*, 2 vol., New York, 1831-1838, t. II, 1838, p. 391. Le M. Barry cité dans le titre est James Barry (1741-1806), professeur de peinture à la Royal Academy.

17. Rosenberg, 1994, *op. cit.* à la note 5, p. 200-201, cat. 43.

18. Ronald Paulson, *Hogarth's Graphic Works*, 2 vol., New Haven, 1965, t. I, p. 209-211, n° 186.

19. *Works of Charles Lamb, op. cit.* (à la note 16), t. II, p. 391-392. Les « étranges images de mort », allusion au *Macbeth* de Shakespeare (acte I, scène III), rappellent aux lecteurs de l'époque que Charles Lamb est aussi le coauteur du célèbre livre pour enfants intitulé *Contes de Shakespeare*, paru en 1807.

20. Georges Wildenstein, *Les Graveurs de Poussin au XVII<sup>e</sup> siècle*, *Gazette des beaux-Arts*, Paris, 1957, p. 131, n° 23.

21. *Works of Charles Lamb, op. cit.* à la note 16, t. II, p. 392.

22. *Ibid.*, p. 391 : « Je pense que nous ne devons nullement hésiter à conférer la palme du plus grand génie à Hogarth si nous comparons cette œuvre avec le tableau de Poussin. »

23. *Ibid.*, p. 391.

24. Guido Jansen, Peter C. Sutton *et al.*, *Michael Sweerts (1618-1664)*, cat. exp., Zwolle, Waanders, 2002, p. 113-117, cat. XIII (« La Peste dans une cité antique »); et Lara Yeager-Crasselt, *Michael Sweerts (1618-1664): Shaping the Artist and the Academy in Rome and Brussels*, Turnhout, 2015, p. 82-87.

25. L'attribution est restée jusqu'en 1914, quand Otto Grautoff l'a refusée dans son catalogue raisonné des œuvres de Poussin. Voir Anthony Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin: A Critical Catalogue*, Londres, 1966, p. 176, R95.

26. John Smith, *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch and Flemish Painters, Part the Eighth, Containing the Life and Work of Nicholas Poussin, Claude Lorraine and Jean Baptist Greuz*, Londres, 1837, p. 95-96, n° 178 : « La Peste d'Athènes. [...] Collection de M. Henry Hope. [...] Aujourd'hui dans la collection de M. Peter Miles, à Leigh Court. » Sur l'histoire du tableau, voir également Jansen, Sutton *et al.*, 2002, *op. cit.* à la note 24, p. 117.

27. Voir Marten Gerbertus Buisst, *At spes non fracta. Hope & Co., 1770-1915: Merchant Bankers and Diplomats at Work*, La Haye, 1974. Henry Hope étant mort au début de l'année 1811, on comprend pourquoi Charles Lamb l'appelle « feu M. Hope ».



13. Nicolas Poussin, Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon, 1642-1645, huile sur toile, 101 x 141 cm, collection privée.

28. Rosenberg, 1994, *op. cit.* à la note 5, p. 178-181, cat. 30.

29. *Works of Charles Lamb, op. cit.* à la note 16, t. II, p. 391. C'est lui qui souligne.

30. *Ibid.*, p. 391. C'est lui qui souligne.

31. Paulson, 1965, *op. cit.* à la note 18, t. I, p. 218, n° 193.

32. Einberg, 2016, *op. cit.* à la note 4, p. 289.

33. *Ibid.* Dans le tableau original, précise Elizabeth Einberg, le socle est couvert de « symboles indéchiffrables ».

34. Hogarth, 1805, *op. cit.* à la note 1, p. 44-45.

35. Ronald Paulson, *Hogarth. III: Art and Politics, 1750-1764*, Cambridge, 1993, p. 101.

36. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, édition établie par Evelina Borea, Turin, 2009, Tome II, p. 474-477; traduit de l'italien par Nadine Blamoutier dans Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart, *Vies de Poussin*, Paris, 1994, p. 37-116 (annexe reproduite p. 108-111).

37. Hogarth, 1805, *op. cit.* à la note 1, p. 233.

38. Budapest, Szépművészeti Múzeum; Donald Posner, *Annibale Carracci*, 2 vol., Londres, 1971, t. II, p. 33, n° 77. Gravé en 1649 par Carlo Maratta (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art).

39. Henry Keazor, « A propos des sources littéraires et picturales de la « Peste d'Asdod » (1630/31) par Nicolas Poussin », *Revue du Louvre*, vol. XLV, 1996, p. 62-69, p. 63 et p. 67,

note 27 où la source de Poussin, l'estampe du Guide après le tableau du Carracche, se trouve discuté.

40. Voir la note 30, *supra*.

41. Bellori, dans *Vies de Poussin*, 1994, *op. cit.* (à la note 36), p. 115.

42. Propos rapportés par Bonaventure d'Argonne, *Mélanges d'histoire et de littérature recueillis par M. de Vigneul-Marville*, 2 vol., Rouen, t. I, 1699, p. 140.

### Henry Keazor: *Unvulgarize*. Reflections on the Relations between Nicolas Poussin and William Hogarth

As the British painter and engraver, William Hogarth had made it quite clear in his theoretical magnum opus, *The Analysis of Beauty*, published in 1753, that he did not hold the French painter Nicolas Poussin in much esteem; it comes as no surprise that attempts to reconcile the two artists have been a challenge. When the Hogarth

scholar Ronald Paulson tried to do this in 1971, he was subsequently heavily criticized by reviewers of his book for the grounds on which he undertook his effort. Already earlier in the 19<sup>th</sup> century, Hogarth and Poussin had been played off against each other, for example in an article by the poet and essayist Charles Lamb. However, despite this, there is evidence that Hogarth may have appreciated Poussin much more than he tried to make it appear in his theoretical *Analysis*, whether it be in his paintings, his engravings, or even his aesthetic theory, as discussed by Lamb, which in some respects shows an interesting parallel to Poussin.

Henry Keazor, professeur d'art moderne et contemporain, Universität Heidelberg, ZEGK - Institut für Europäische Kunstgeschichte, Seminarstraße 4, 69117 Heidelberg Allemagne